EDITURA
JUNIMEA

HUMANITAS

11

Autorul lucrării de față, cadru didactic al Universității din Galați, consideră eseul un gen cu rădăcini indepărtate, cu mari puncte de sprijin în literatura lui Montaigne, cu etape de evoluție de variate intensități, cu dezvoltare majoră în epoca noastră, adevărat fruct al intelectualității moderne. Nu se oprește, efectiv, la o definiție sau alta, preferă să vadă genul prin prisma deschiderilor, a posibilităților lui de creștere continuă.

ION ZAMFIRESCU

Lei 9,75

DUMITRU
TIUTIUCA

ESEUL
PERSONALITATEA UNUI GEN

JUNIMEA

HUMANITAS—11

EDITURA JUNIMEA • IAȘI • 1979

Lorina Jofice

DUMITRU TIUTIUCA

ESEUL

PERSONALITATEA UNUI GEN

„În zadar am număra pașii zeiței notîndu-le frecvența și lungimea medie, n-am reuși, prin aceasta, să obținem secretul grației sale spontane."

P. VALERY

CUVÎNT ÎNAINTE

Eseul, azi, polarizează din ce în ce mai multe adeziuni ale gîndirii și sensibilității literare. Cu flexibilitatea lui intimă, cu capacitatea lui de a întinde punți între limanuri diferite, cu aptitudinea lui aparte de a converti oscilațiile ambiguității în valori operative, eseul devine în această epocă a noastră, încărcată în problematica ei de viață cu atîtea tumulturi și contrarietăți, un instrument preferențial de investigații și cunoaștere.

Într-o asemenea ambianță spirituală, lucrarea de față este binevenită.

Studiile noastre de literatură, cel puțin pînă acum, s-au ocupat de eseu doar în mod parțial. Mai precis : i s-au dedicat numeroase contribuții cu caracter teoretizant — de exemplu : definiția eseului, eseul ca gen, eseul ca formă de graniță între literatură și filozofie, eseul ca procedeu stilistic, eseul ca expresie de spiritualitate contemporană ș.a. — nu însă în măsură egală și analize propriu-zise pe opere românești corespunzătoare. Or, dacă în perioada dintre cele două războaie mondiale, poezia și romanul au cunoscut în literatura noastră dezvoltări notorii, nu e mai puțin adevărat că și eseul, în aceeași perioadă, s-a dovedit în cultura noastră o manifestare la fel de actuală și de reprezentativă.

Autorul lucrării de față, cadru didactic al Universității din Galați, consideră eseul un gen cu rădăcini îndepărtate, cu mari puncte de sprijin în literatura lui Montaigne, cu etape de evoluție de variate intensități, cu dezvoltare majoră în epoca noastră, adevărat fruct al intelectualității moderne. Nu se oprește, efectiv, la o definiție sau alta ; preferă să vadă genul prin prisma deschideri-

lor, a valențelor pe care le întinde în diferite direcții, a posibilităților lui de creștere continuă. Socotește că prin eseu gîndirea și psihologia românească și-au descoperit mijloace noi de scrutare și de pătrundere, atît în ce privește conținutul fenomenului cultural autohton cît și în ce privește raporturile acestui fenomen cu mișcările contemporane ale spiritului european.

Capitolele cărții încearcă să stabilească o clasificare sau o sistematizare — indiferent cum am vrea s-o denumim — în mulțimea de idei dezbătute de către eseul românesc interbelic. Capitolele sînt intitulate sugestiv : Perioada de tranziție ; Pasiunea cunoașterii ; Eseul ca gen ; Cosmosul eseistic ; Pentru un nou umanism. *Înlăuntrul capitolelor, paragrafele aspiră să pună în lumină fapte constituite, dar mai ales mișcări din cuprinsul acestor fapte, frămîntări intime, drumuri spre cunoaștere și limpeziri printre îndoieli și ipoteze. Sînt de felul acestora : „criza literaturii sau literatura crizei ?" ; „dialectica sincronicului" ; „mitul epocii" ; „revelația ideii" ;* „stupor eruditus *sau mitul lui Sisif" ; „antropologia genurilor și eseul" ; „literar și non-literar" ; „critica în dilemă" ; „nostalgia originilor" ;* „vox umana" ; *„criza de receptare și necesitatea axiologicului" ; „militantism eseistic" ; ș.a. Ilustrările sînt făcute prin citări scurte, fulgurante, alese cu intuiție și discernămînt. Autorii lor nu au întotdeauna apropieri sensibile între ei. Îi leagă însă o seamă de preocupări afine, într-o contextualitate de epocă, în care atît inteligența de sistem cît și inteligența cazuistică sînt larg, uluitor și subtil solicitate. Totul stăruiește într-o notă îngîndurată dar fecundă, pe de o parte îngrijorată de soarta culturii, pe de altă parte manifestînd un sentiment de încredere în capacitatea acesteia de a supraviețui și chiar de a se depăși.*

Avem de-a face cu o contribuție situată pe axe mari : naționale și universale. Dumitru Tiutiuca a parcurs scrierile eseistice a cîtorva zeci de autori români, stabilind între aceștia filiații spirituale demne de interes. A izbutit să arate că literatura noastră de eseu nu reprezintă o categorie marginală, ci se poate înscrie cu drepturi legitime într-o perioadă românească de viziune literară majoră. A dovedit

că scrisul literar poate avea, în afara destinației lui beletristice, și alte valențe ori funcțiuni în dezbaterea generală a culturii. A lăsat impresia că problemele de spiritualitate românească, în perioada amintită, au găsit în literatura de eseu reflectări esențiale.

Și toate acestea, nu prin proclamări apodictice, ci prin străduințile sincere ale unui intelectual tînăr, hotărît să înfrunte greutățile studiului cu pasiune și onestitate.

București, sept. 1976

ION ZAMFIRESCU

INTRODUCERE

ESEUL ÎNTRE „PRO" ŞI „CONTRA"

Ocolit, în genere, de cercetătorii ştiinţei literare — cei mai în drept în a-i realiza „teoria", elogiat de pasionaţii ideilor cu afinităţi beletristice [1], dar care şi-au limitat îndeobşte opinia la dimensiunile restrictive ale articolului, eseul, apărut în veacul lui Montaigne, se refuză aproape consecvent unor formulări sistematice, depăşite de o mobilitate caracteristică, fiind în secolul al XX-lea considerat încă un gen tînăr, în formare. „Forma eseului n-a parcurs nici pînă acum drumul devenirii sale independente, pe care sora lui, poezia, l-a străbătut de mult", scria un exeget al fenomenului artistic, esteticianul Georg Lukács [2], el însuşi şi eseist.

Şi atitudinile se menţin în continuare la fel de controversate şi derutante. Într-o intervenţie din 1967, D. Botez scria că „eseul este astăzi la noi un gen părăsit" [3]. În 1970, *Dicţionarul de terminologie literară* formula asemănător, considerîndu-l specific literaturilor cu un trecut foarte vechi. Concluzia decurge firesc : eseul este „mai puţin cultivat în literatura noastră" [4]. Argumentele „pro" sînt la fel de numeroase. Într-o entuziastă „pledoarie", N. Balotă crede în existenţa unei autentice „vocaţii speciale a

1 Vezi Al. Dima *Glose despre eseu,* în : *Cronica,* 2, 1968, p. 8.
2 G. Lukács, *Die Seele und die Formen,* Berlin, 1911, p. 29.
3 D. Botez, *Eseul,* în : *Cronica,* 33, 1967, p. 8.
4 ES, coordonator Emil Boldan.

geniului românesc pentru eseu" [5], iar Al. George, asimilîndu-l, de asemenea, literaturii noastre, îl ridică la rangul de „gen al maturității" [6]. Cercetînd statistic articolele *Dicționarului de literatură română contemporană* al lui Marian Popa [7] constatăm că, din aproximativ 630 de scriitori înregistrați, aproape *o sută* sînt definiți și ca eseiști, fără a atribui această determinare dintr-u-nceput lui Camil Petrescu sau Lucian Blaga etc. și fără a înregistra pe unii eseiști de vocație ca D. I. Suchianu, Ion Petrovici și alții. Chiar manualele de teorie literară, mai vechi sau mai noi, rămîn consecvente acestei ambiguități mai generale. M. Dragomirescu, de exemplu, califica prin 1914 eseul lui Al. I. Odobescu drept „scrisoare" incluzîndu-l oratoriei [8]. Punctul acesta de vedere s-a perpetuat pînă aproape de zilele noastre. Și astfel, argumentele „pro" și „contra" ar putea mult continua.

Dar privind numai așa lucrurile, ele pot într-adevăr surprinde. Cercetînd însă, sumar numai, atitudinile față de cultivarea eseului și în alte literaturi, multe cu o tradiție mai veche decît a noastră, observăm că situația este cam aceeași. Vom porni de la unele date oferite de Bruno Berger în sinteza sa asupra eseului german, *Der Essay. Form und Geschichte* [9], la care vom adăuga pentru întregirea perspectivei cîteva din alte literaturi. Cît de mult a neglijat cercetarea istorico-literară acest concept o

5 N. Balotă, *Actualitatea eseului*, în : *Scînteia*, nr. 8245, 11 noiembrie 1965.

6 Al. George, *„Eseul un gen al maturității"*, în : *Luceafărul*, nr. 45, 4 nov. 1972, p. 9.

7 M. Popa, *op. cit.*, Ed. Albatros, 1971.

8 M. Dragomirescu, *Curs de Enciclopedie literară și Clasificări literare*, predat în anul 1928/29, editor V. Gregorian ; vezi și *Știința literaturii*, I. Buc., 1926, sau *Teoria genurilor literare*, curs predat de dl. prof. M. Dragomirescu, 1914—1915.

9 B. Berger, *Der Essay. Form und Geschichte*, Francke Verlag, Bern und München, 1964.

demonstrează cu prisosință și faptul că abia cu republicarea în 1936 a *Reallexikon*-ului, F. Martini încearcă o definire mai cuprinzătoare a genului, deși tot insuficientă ca și în prima ediție. La fel, excelentul bibliograf Iosef Körner nota în *Bibliographisches Handbuch des deutschen Scrifttums* că „ne lipsește o istorie a eseului". Și aceasta în 1949. Chiar o carte destul de recentă (1960), *Lexicon der Weltliteratur im 20 Jahrhundert*, nu are nici un articol specializat pentru termenul „essay", iar din cele referitoare la literaturile franceză și engleză lipsește eseistica. De asemenea, dacă Virginia Woolf, ea însăși strălucită eseistă a secolului nostru [10], considera eseul una din formele cele mai pure și esențiale ale literaturii, teoreticianul iugoslav Jovan Hristić [11] prezicea, dimpotrivă, fenomenul dispersării consistenței lui în alte genuri, dispariția sa iminentă.

Dacă adăugăm tuturor acestora și dreapta respingere a unui anume fel de *eseism* (deși frecvent, atitudinea față de eseism este nediferențiată, noțiunea, cum vom vedea, fiind ambivalentă) [12], atunci succintul nostru excurs panoramic în atitudinea față de cultivarea eseului ca gen este aproape complet.

Dar „est modus in rebus" ; există eseu și „eseu" după cum, să zicem, există roman și roman. Și nimeni pînă astăzi n-a gîndit respingerea romanului ca gen. Este un adevăr general în teoria genurilor literare, că suprasolicitarea antrenează după sine, conform regulii, o anume devalorizare. În cazul eseului se adaugă acesteia o frecventă și regretabilă confuzie între *gen* și *metodă*, apoi între acestea două și *stil*. E drept că, încă de la prima sa afirmare plenară în literatură, eseul își intuiește aproape toate posibilele-i devieri. Vedem în această exprimare lucidă a conștiinței de sine, încă o dată, dovada ma-

10 Vezi și V. Woolf, *Eseuri*, Univers, Buc., 1972.

11 J. Hristič, *Formele literaturii moderne*, *Univers*, 1973.

12 Vezi spre ilustrare și articolul lui N. Tatu, *Tentația și pericolele eseului*, în : *Luceafărul*, nr. 31, 4 aug. 1973, p. 7.

turității sale sub care apare încă în acest început. S-ar putea obiecta că situația nu-i este specifică, de vreme ce mai toate genurile vor acuza în epocă o „criză a prea-plinului". Prin acest fapt însă, eseul se integrează perfect mișcării literare generale, dovedindu-și virtuțile de adaptare și sensibilă receptare a tuturor seismelor estetice. Și aceasta, o dată mai mult, știind că mai toate celelalte genuri aveau în urmă o tradiție națională și social-literară apreciabilă.

A rămas celebră în această ordine de idei riposta accentuat polemică a lui Camil Petrescu, scrisă încă în 1932, *Despre eseu sau tutti frutti*. „Eseul" pe care-l acuză unul dintre eseiștii noștri de vocație este cel crescut dintr-un evident snobism ce-l și scrie cu doi *-s-*. În el se vor aduna toate viciile genului, conștiente cum spuneam, mai mult decît ale oricărui altuia și care vor defini prin însumare compromisa noțiune a *eseismului*. Atitudinea lui Camil Petrescu nu era singulară. Pompiliu Constantinescu riposta și el: „La noi, oricine scrie un articol mai lung, în care plutește și o idee, e considerat eseist. Toți tinerii spun că scriu eseuri, cînd comit cîteva pagini de ideologie mai confuză și mai aproximativă" [13].

Definiția acestui *esseu* e din toate punctele de vedere *negativă*. El se opune studiului serios, documentat. „Dă-l dracului de studiu. Pînă cînd vom avea în efluvii de radio un *tutti frutti* filozofic sau pînă cînd vom cumpăra cu 125 lei o placă de patefon cu o „culegere" din Descartes, Leibniz și Kant pe același lat de palmă, să improvizăm altceva..." Este convertit de la valorile sale estetice prin solicitările propagandistice ale „massmediei" ... „Întorcînd un buton de la o lădiță cu sunet și știință în timp ce ți se taie unghiile de către fata cu șorț negru... Unde mai pui că-l poți purta pe Hegel, în buzunarul de la palton. Conferința este eseul evoluat"

13 Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, V. Minerva, p. 186.

etc. Camil Petrescu face front comun unei concepții mai generale a vremii, rezumată tot de el în formula „Românii este deștepți". „De altfel între Dunăre și Carpați, totul este eseu. Școala, administrația, parlamentul, guvernul, aviația, cultura și footballul... România este o țară cuprinsă între 18° și 28° longitudine estică și produce îndeosebi grîne, lemn, eseuri, spanac, vite, petrol și ascultători de conferințe" [14].

Asemenea atitudini vor fi auzite cu fiecare nou moment de suprasolicitare a genului, relativ explicabilă în sine (nu în totalitate și acceptabilă însă) și prin existența acelei „vocații speciale a geniului românesc pentru eseu" afirmată și verificată uneori prea des. Citām de aceea o ultimă exemplificare aparținînd de astă dată unei intervenții mai recente, datorată profesorului Al. Dima, judicioasă și reală: „E cel mai frecvent, pe drept și nedrept, cu toate prilejurile. O mare capacitate de absorbție îl caracterizează și aproape o tendință de acaparare. Ea se exercită deopotrivă asupra tuturor speciilor de articole, mai mari sau mai mici, indiferent de tematică și interpretare, și ceea ce e și mai nepotrivit, asupra celor mai lungi și profunde studii. Se pare că nu mai există decît eseuri și termenul solicită o aplicare universală" [15]. Și într-adevăr, tot mai frecvent auzim vorbindu-se astăzi despre compoziții muzicale-eseu, filme-eseu și așa mai departe. Dar să nu uităm: *Eseismul* în sine nu comportă nici o notă denigratoare, de reducție artistică, de vreme ce-l verifică mari creatori ca Proust, Joyce, Musil, Th. Mann, Camil Petrescu și mulți alții.

E lesne de înțeles așadar că cercetarea eseului se confruntă din capul locului cu o derutantă ambiguitate, ce îngreunează, de multe ori descurajînd

14 Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, E.P.L., 1962, *art. cit.*

15 Al. Dima, *Articol, eseu, studiu*, în: G. L., 14 apr., 1967.

chiar, formularea unor opinii mai ferme asupra semnificațiilor sensurilor noțiunii de *eseu ca gen.* Dar pot exista motivații mai ardente de căutare și deslușiri, decît atunci cînd sînt însoțite conștient de riscul acestora ? !

MOTIVAȚIA CATEGORIEI DE GEN

Începem cercetarea noastră cu un prim sprijin de preambul privind însăși „motivația categoriei de gen" și aceasta din două motive : unul generînd din refuzarea însăși a *eseului ca gen,* altul mai general, cauzat de noul avînt neoromantic al unei anume gîndiri teoretice, ce încearcă în secolul al XX-lea, după cunoscuta tentativă din cel trecut, depășirea *oricărei categorii de gen.*

Un anumit sprijin de ilustrare îl află această concepție în unele dintre mutațiile estetico-literare din perioadă, cînd se produce fenomenul interconvertirii unor categorii ce existaseră pînă nu de mult ca entități autonome. Epicul romanesc, de pildă, tinde uneori către poem ca în *Il gattopardo* lui Tomasi di Lampedusa, sau eseism ca la Musil cu *Der Mann ohne Eigenschaften.* Prin B. Brecht dramaturgia curge către epic, iar prin Tennesses Williams și Mihail Sebastian către liric. Poezia lui Quasimodo se vrea în mare măsură dramatică sau epică și așa mai departe.[16] Chiar dacă am considera aceste fapte incontestabile excepții, atunci, conform raționamentului, se poate totuși formula teoria. O descindere de punctare în teoria generală a genurilor ne va fi însă, și de astă dată, folositoare pentru separarea apelor de uscat.

Se știe că la baza categoriei de gen stă o tradiție literară ce nu diferă prea mult de vîrsta artei. Dincolo de continuele mutații și fierberi istorice, genul a acționat totdeauna, în virtutea unor diferențieri finite și structurate, cu suficientă valoare de generalizare, care să permită curgerea nestingherită a artisticului. Se întreba și G. Călinescu : „Cum am recunoaște tigrul de leopard, dacă natura n-ar urma niște tipare, nu metafizice, desigur, dar de o lungă constantă în istoria naturii ?"[17]

Teoria genurilor literare fundamentată încă din Antichitate va rămîne secole de-a rîndul deplin acceptată. Atunci s-au definit cele trei genuri literare considerate de bază : liricul, epicul și dramaticul, sprijinite pe o literatură înfloritoare, exemplificatoare. Și tot de atunci, dintre toate, liricul se dovedea a-și afirma un caracter mai puțin unitar, ceea ce-l va determina, în unele „momente literare", să-și reverse limitele peste „teritoriile" altor genuri. Explicația stă și în coerența originară, oarecum exterioară, întreținută mai ales de cîntecul ce-l însoțea, de *melos.* Criteriul delimitării genurilor la Platon (vezi *Republica* și *Legile)* era unul formal, al modului de prezentare a producțiilor literare, și va fi reluat după mai bine de douăzeci de veacuri de Goethe și Schiller. Prima categorie a fost cea a imitației *(mimesis),* cuprinzînd literatura care lasă subiectul să se desfășoare în fața spectatorului, cum era cazul tragediei și al comediei. A doua nu mai ascundea autorul, acesta apărînd în prim plan, relatînd direct conținutul poetic. Deși Platon vorbește despre narațiune, povestire, teoria modernă crede că ar fi totuși vorba despre ceea ce mai tîrziu se va numi prin genul liric[18]. Ultima categorie se definea printr-o îmbinare a expunerii cu mimeticul, a sentimentului cu acțiunea, structurînd genul epic.

16 Vezi Kurt Adel, *Der Zerfall der Dichtungsgattungen,* în *Lit. Kritik,* 4, nr. 36-37, iul-august, 1969, p. 411-420.

17 G. Călinescu, *Cronicile optimistului,* E. P. L., 1969, p. 188.

18 Vezi L. Rusu, *Estetica poeziei lirice,* cap. *„Teoria genurilor literare",* E.L.U., 1969.

Reluînd problema genurilor, Aristotel îi va dedica o scriere rămasă clasică, *Poetica*, revenindu-i şi marele merit al aprofundării analizei prin formularea unor concluzii de esenţă. Stagiritul, spre deosebire de magistru, consideră imitaţia cauza oricărei arte, de aceea impune noi criterii de clasificare a domeniilor : *mijloacele, subiectul* şi *procedura mimeticului* [19].

Ceea ce s-a mai scris referitor la teoria genurilor pînă în secolul al XIX-lea n-a mai emis aproape nimic important de la fundamentarea aristotelică. O primă încercare de depăşire a aparţinut romantismului, care şi-a încorporat în gîndirea filozofică şi problematica estetică, cu rădăcini mai ales în Kant, urmat de Hegel, Schelling şi alţii. Distincţiile romantice se bazau pe opoziţia dintre *subiectiv* şi *obiectiv*, contribuind într-un fel degenerativ axiologic, la ordonarea genurilor. *Prima potenţă* („potenţa" definită ca raport cantitativ între factorii reali şi ideali) numeşte lirica. Îi urmează epopeea şi, în sfîrşit, drama ca sinteză (hegeliană) ce stabileşte o identitate superioară între naturile opozante (de teză şi antiteză) ale celorlalte două genuri.

Următorul moment în teoria genurilor stă sub influenţa generalizată a progreselor înregistrate în ştiinţele naturii. Aşa se face că F. Brunetière aplică teoria evoluţiei biologice a lui Darwin şi Haeckel întocmai literaturii, elaborînd sistemul genurilor şi speciilor literare, prin analogie cu categoriile similare utilizate de biologie [20]. Dincolo de exagerările teoriei ce şi-a găsit repede oponenţii, reţinem încă ideea necesităţii genurilor literare la Brunetière.

Concomitent, aproape, se defineau în estetica literară opinii ce neagă întreaga tradiţie a genurilor,

19 Aristotel, *Poetica*, E.S., 1957, p. 16 sau *Arte poetice. Antichitatea*, Univers, 1970.

20 Vezi F. Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la litterature*, Paris, 1890 ; trad. rom. în E.E.R., Buc., 1972.

atitudini motivate printr-un protest romantic, absolutist, împotriva oricărei tiranii dogmatice, clasicizante. Cel mai însemnat susţinător al acestei direcţii a fost italianul Benedetto Croce [21]. Demonstraţia esteticianului se încorporează sistemului său filozofic şi se structurează în jurul ideii artei ca intuiţie. Interesantă mai ales prin intenţie decît prin finalitate, teoria lui Croce împinge concepţia despre individualitatea operei literare către limită, fiecare scriere rămînînd izolată complet de tradiţie şi devenind, în cele din urmă, incomprehensibilă.

În deceniile imediat următoare primului război mondial, chestiunea genurilor literare devine acută din mai multe puncte de vedere. În primul rînd, poate, datorită protestului avangardist, distrugător de convenţii şi mobilizat de ideea „revoluţionării" trecutului. Se adaugă proliferarea nemaiîntîlnită pînă atunci a literaturii, în toate compartimentele ei, ceea ce va conduce rapid la acreditarea ideii de „impas ca apogeu". Mai fiecare gen îşi va reclama, de aceea, propria-i criză ; noi forme literare se individualizează, altele dispar ; esteticul este imixtat de elemente „eterogene" apărînd aşa numitele teritorii de „frontieră", de suprapuneri şi interpătrunderi, derutante uneori chiar şi pentru cea mai modernă gîndire estetică. Şi exemplificarea noilor mutaţii poate continua.

Deasupra tuturor acestor tribulaţii teoretice sau de context literar, genul îşi verifică însă consistenţa, şi aceasta fiindcă motivaţiile-i estetico-literare sînt mai puternice decît evoluţiile conceptelor. Genul literar este, în primul rînd, o *convenţie artistică necesară*, iar *nu o valoare estetică*. În ea se poate încadra o operă avînd trăsăturile oricărei categorii instituţionalizate : se creează, contopeşte, desfiinţează

21 Vezi *Estetica come scienza dell espressione e linguistica generale* (1928), *Breviario di estetica* (1926) şi altele, multe traduse şi în limba română.

etc. Teoria modernă a genului îl definește ca pe o mulțime de opere „bazată, teoretic, atît pe forma externă (atitudinea, tonul, scopul general, subiectul, publicul căruia i se adresează), cît și pe forma internă (metrul sau structura specifică)“ [22]. De aceea, prima *motivație* a genului este de natură *estetică*. „Vreau să demonstrez că impulsul creator exprimă în modul cel mai caracteristic o nevoie estetică ce determină mai degrabă răspunsuri calitative, decît de adaptare sau de reducere a tensiunii — convingea R. J. Hallmann — că asemenea răspunsuri calitative sînt de natură integratoare în sensul că ele se combină într-un mod ce duce o experiență spre un scop“ [23]. Motivele creatoare polarizează după Hallmann în jurul a două concepte de bază : un înalt nivel de energie cheltuită și o nevoie de organizare *(orderliness)*, care să satisfacă artistic, dar care prezintă totuși un caracter complet. Rezultă că impulsul creator reclamă cel puțin două sisteme psihologice distinctive : *energia biologică* și o *necesitate estetică*. Primul se caracterizează prin intensitate și forță de pătrundere *(pervasiveness)*, al doilea prin însușiri de executare și perfecționare *(manipulative and consumatory)*. Ambele sînt sisteme de energie cu deosebirea că în primul caz impulsul este un izvor *(loms)* intern, în al doilea, implică o referință la mediu *(environmental reference)*. O motivație oarecum asemănătoare, după gradul de tensiune, formula și esteticianul român L. Rusu cînd distingea cele trei tipuri de creație, „trei feluri de a se realiza a vieții spirituale, care la rîndul lor desenează directivele unor orizonturi în sînul cărora se cristalizează anumite viziuni asupra lumii specific nuanțate“ [24].

---

22 R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, E.L.U., 1967, p. 306.

23 R. J. Hallmann, *Aesthetic motivation in the creative arts*, în : *J. Aesthet. Art. Critic*, 4, 1965, p. 453-459.

24 L. Rusu, *op. cit.*, p. 56.

Teoreticianul găsește astfel tipul *simpatetic*, cu gradul cel mai redus de tensiune, care-și rezolvă conflictul *pe plan interior* într-o lume *ideală* și *echilibrată* prin excelență. Acestuia i se opun tipurile *demonic-echilibrat* și *demonic-anarhic* (sau *expansiv)*. Înrudite prin caracterul dinamic al conflictului, ele se individualizează fundamental ca *rezultat*. Unul reușește să capteze pornirile vulcanice, altul va inunda lumea exterioară, răsturnînd tot ce-i va sta în cale. Aceste tipologii verifică, în interpretarea lui L. Rusu, cele trei genuri literare : liricul, epicul și dramaticul.

Definind structuralitatea genului literar, I. Vlad în *Descoperirea operei* demonstrează că acesta poate fi analizat și din perspectiva *procesului de convertire a obiectului cunoașterii omului*, a cercetărilor sale, precum și a *factorilor activi* în acest proces. Genul va ilustra astfel „cursul unei deveniri a omului în contactele lui cu realitatea obiectivă și, mai apoi, cu propria sa existență conștientă“ [25]. Devenirea acestui proces îl urmărea încă Marx în *Manuscrise economico-filozofice* : „omul se dizolvă în obiectul său numai atunci cînd acesta devine pentru el obiect uman sau om obiectualizat“ [26]. O primă etapă în această posibilitate istorică de convertire a realității în „obiecte justificatoare ale propriilor sale însușiri“ o reprezintă *epicul*, căruia îi urmează ca „treaptă evoluată“, *liricul*, iar la interferența acestora dramaticul. Se parcurge calea de la realitatea recunoscută, o lume obiectivă, la aceea a propriei existențe conștiente a omului, mult mai evoluată și complexă. Cumulînd și alte argumente derivate din funcțiile limbii (natura categoriei estetice etc.), se confirmă întru totul generalizarea lui R. M. Albérès pentru care „Istoria unui gen literar se confundă

---

25 I. Vlad, *op. cit.*, cap. *Categorii structurale ale literaturii : genurile și mutațiile lor*, Ed. Dacia, 1970.

26 Marx-Engels, *Despre artă*, E. P., 1966, p. 136.

aproape cu istoria noastră sau, cel puţin, cu destinul nostru"[27]. Acestor perspective trebuie să le adăugăm o alta, derivată din coordonatele specifice pe care le impune genului *„ora istorică"* ca interacţiune multiplă.

În fine, specios devine uneori în teoria literară şi raportul între *gen şi operă*. „Implică oare teoria genurilor literare ideea că fiecare operă aparţine unui gen ? — se întrebau Wellek şi Warren. Dacă ar fi să răspundem prin analogie cu lumea animală, am răspunde cu certitudine : „da"[28]. Din perspectiva acestui raport, cei doi autori citaţi mai sus indică şi metoda, cea mai eficientă după ei, în definirea genurilor moderne : să se pornească de la o anumită carte sau de la un anumit autor foarte influent şi să se urmărească apoi ecoul produs[29]. O precizare de nuanţare face în acest sens şi G. Lukács : „Nu putem repeta îndeajuns că şi aici, relaţia unei opere cu genul din care face parte şi cu legile acestuia nu poate fi niciodată o subsumare a unui caz particular unei generalităţi cu caracter esenţial, că odată cu naşterea fiecărei opere, care merită esteticeşte acest nume, conţinutul şi forma legilor valabile pentru ea suferă cel puţin o modificare ; dacă nu urmează chiar o revoluţionare decisivă a lor ; aşa cum se întîmplă, de obicei, la creaţii epocale"[30].

Pentru a descinde către dificilele zone de congruenţă ale relaţiilor cu putinţă între obiectele actualizate şi cele posibile, teoria mai modernă a elaborat categoria cuprinzătoare a *taxonului*, ca grup de elemente încadrat în unităţi superioare sau în sistem *in toto*. În această ordine de idei, genul este denumit ca un taxon subordonat ramurii sau speciei, determinat uneori de subiectul operei (natură moartă, bust, proză de aventuri, dramă mitologică etc.), alteori de maniera tratării subiectului, adică de proprietăţile sintactico-semantice ale operei, precum epicul sau liricul (care sînt de fapt super-genuri). Specificitatea genurilor obţinute prin criteriul tratării *subiectului* se instalează în *macro* şi *mezo-structura operei*, în dimensiunile : tectonica, compoziţia, spre deosebire de diferenţierile *de stil*, care se manifestă doar în tehnica detaliului ; adică în *microstructură*[31]. Definirile „speciilor" în cadrul genului vor comporta astfel, după interpretarea mobilităţii accentului, o varietate denominativă, de multe ori suficient de confuză sau incoerentă, ca la A. Thibaudet în *Le liseur de romans*, dar exemplele se pot înmulţi.

Acest succint excurs în teoria mai veche sau mai nouă a categoriei de gen doar superficial pare derutant, fiindcă, într-un fel sau altul, fiecare din ele caută în fond noi căi şi modalităţi de înţelegere a genului. Oricum, *evidenţa istorică* a genurilor literare ca realizatoare de tradiţii, genealogii este o primă confirmare a utilităţii lor ca nişte *categorii operante indispensabile* pentru cercetătorul unui domeniu şi aşa complex definit ca cel literar. Istoricitatea categoriei îi numeşte apoi caracterul ei dialectic, mobil, care obligă la adaptarea „uneltelor" cercetării, propriei ei intimităţi.

Şi încă ceva : *nu tot ce se numeşte eseu este eseu*. Pare paradoxal, pentru că, în mod curent, tot ce se numeşte poem, comedie, roman etc. este luat ca atare. Eventuala respingere se produce nu la nivelul genului, ci la al realizării, valorii. Dacă pot exista (şi sînt destule) poezie, roman, nuvelă etc. submediocre, eseul nu-şi poate permite să fie astfel, fiindcă atunci devine *non-eseu* sau *eseism*, în accepţia peiorativă a termenului. Puţine sînt genurile care

---

27 R. M. Albérès, *Istoria romanului modern*, E.L.U., p. 8.
28 R. Wellek, A. Warren, *op. cit., ed. cit.*, p. 300.
29 *Ibidem*, p. 312.
30 G. Lukacs, *Estetica*, I, Ed. Meridiane, 1972, p. 608.

31 Apud J. Volek, *Vers une taxonomie de l'art*, în : Revue d'esthétique, 1, 1971, p. 2-16.

să se transforme în negativul lor! Doar unele categorii estetice. Dramaticul poate involua în melodramatic, comicul în bufonardă etc. Eseul pare să tindă, din acest punct de vedere, către esențialitatea sublimului, tragicului, monumentalului, care nu poate fi „mai puțin sublim", „mai puțin monumental" etc. ... deci nici „mai puțin eseu". Dacă e astfel, iese din condiția stării lui către celelalte teritorii, fiind știință, popularizare, conferință și atîtea altele. Simpla subtitrare „eseu" nu garantează, așadar și existența genului.

PATERNITATE ȘI DIACRONIE

Eseul însuși coroborează cu teoria specializată în explicarea procesului complicat al apariției și metamorfozării genurilor literare. Clasic este cel al lui Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, care, deși scris în 1871, este acum reactualizat. Aceasta și pentru faptul că eseul nu-și putea scrie încă propria-i teorie, și mai ales, propria-i istorie.

Urmărind fenomenul definirii genurilor, trebuie să recunoaștem că mai fiecare nou venit își caută brevete de noblețe. Și pentru eseu precursorii vor fi mai mulți, dar urmașul, ingrat, deși va purta în permanență în intimitatea sa „nostalgia originilor", își afirmă cu orgoliu însemnele originalității. Renascentist, Montaigne pornește de la mai multe modele ale Antichității: *Dialogurile* lui Platon, *Viețile paralele* ale lui Plutarh, *Scrisorile lui Luciliu* de Seneca[32], dar și *Confesiunile* Sfîntului Augustin, A. Caro cu *Le lettre famigliari del commendatore Annibale Caro*, literatura didactică a timpului de tipul lecțiilor[33] etc.

Prima ediție a *Eseurilor* lui Montaigne apare în 1580, urmată de alte ediții rotunjite prin adăugare de cărți (în final trei), cu un mare succes de librărie, ce determină reluarea lor cu o periodicitate impresionantă. Între 1595 și 1650 edițiile complete se succed, de pildă, din doi în doi ani.

Concomitent se produce și difuzarea în străinătate a operei. Cea dintîi traducere a cărții lui Montaigne se va face în limba engleză și aparține lui John Florio (în 1613), cunoscută și apreciată și de Shakespeare[34], dar mai ales de F. Bacon care-o va lua model pentru *Eseurile* sale, *(Essays or Counsels. Civil and Moral)*, 1597. De observat că *eseurile* celor doi gînditori artiști se vor structura preponderent în jurul chestiunilor de ordin *politic* și *moral*, evidențiindu-i din capul locului caracterul *militant*. De asemenea, cu sentimentul *dificultății* și al *încercării*, eseul renascentist tratează totuși temeinic, fără pretenția epuizării, probleme fundamentale, fapt ce-l circumscrie marelui curent *umanist*, dar îl și ridică peste epoca autorilor lui, către modernitatea literară viitoare.

Odată încetățenită cartea lui Montaigne *în Anglia*, ea va cunoaște o răspîndire ce va favoriza consolidarea și nuanțarea eseului ca gen, mai ales aici, pentru că în țara de origine, atitudinile de apreciere au fost dintre cele mai contradictorii. Prin 1655 Pascal în faimosul său *Entretien* critica opera lui Montaigne ca și Nicole, autorul unei *Logici* (1666)

---

32 Vezi C. E. Clark, *Seneca's letters to Lucilius as a source of some of Montaigne's imagery*, în: *Bibl. Humanism Renaissance*, 2, 1968, p. 249-266, care analizează cap. XX, cartea I, din punctul de vedere anunțat în titlu.

33 Vezi A. Villey, *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, ed. 2-a, Paris, 1933.

34 Despre influența lui Montaigne asupra lui Shakespeare, vezi și M. Gheorghiu, *Scene din viața lui Shakespeare*, E. T., 1964, p. 165 și urm., precum și D. Bădărău, *art. cit.*, p. LIX și urm.; P. Stapfer *Montaigne*, Librairie Hachette, Paris, f.a. și cap. *Influence de Montaigne a l'étranger*, p. 165 și urm.

editată sub efigia Port-Royal-ului. Această atitudine anti-montaignistă va dura aproximativ o jumătate de secol. În acest timp însă literatura engleză își pregătea prin scrierea lui Montaigne un gen pe care continentul îl va redescoperi în mare parte prin ea, abia în secolul luminilor [35]. Ceea ce s-a publicat în Anglia sub genericul *„essays“* sau *„essais“* este o literatură foarte diversă, încă necunoscută în întregime pînă astăzi, multă rămînînd în manuscris și păstrată la *„British Museum“*.

Pentru prima dată termenul de *eseu* pare să fi fost întrebuințat ca titlu aici (evident sub influența lui Montaigne), în 1584 prin volumul de compilație al lui Jakobs VI, *Essays of a Prentice in the Divine Art of Poesie*. Încetățenirea lui se datorește însă lui F. Bacon a cărui tradiție va genera ceea ce teoria a reunit sub genericul de *„eseu convențional“* sau *„moral“*. Acesta se definește ca o compoziție scurtă „cuprinzînd reflecții, meditații și variațiuni teoretice pe marginea faptului divers, a obiectului și atitudinii cotidiene [36]. Dubla denumire se explică și prin influența suferită de gen din partea „schițelor de caracter“ (Teofrast și tradiția sa), de unde și un titlu de scriere ca cel al lui Nicholas Breton, *Characters upon Essays* (1614). Interesante de amintit sînt și echivalențele lingvistice prin care s-a transpus termenul de *eseu* în limba engleză. *Discourse, Counsel, Treatise, Epistle, Observation* sau *Studies*. Aceasta și datorită faptului că mișcarea anticiceroniană de la sfîrșitul secolului al XVI-lea a apropiat genuri diferite ca structură : schița, scrisoarea, epigrama, sentința, eseul, printr-un țel comun moral-didactic, îngreunînd totodată procesul diferențierii lor. Și în acest

---

35 Vezi și V. Alcalay, *Semnificația „Eseurilor“ lui F. Bacon*, în : *An. Univ. Buc.*, St. Soc., fil. X, 1961 — extras — p. 414.

36 V. Nemoianu, *Prefață* la Peter, Charterton, Eliot, *Eseuri literare*, E.L.U., 1966, p. 8.

fel se motivează de ce scriitorii epocii vor da titlul de eseu chiar și unor capitole de carte. Limitele semantice ale termenului fiind suficient de labile și nedefinite, au condus către o *literaturizare* a acestuia. [37]. Montaigne proceda invers : numindu-și întreaga operă *Eseuri*, fiecare *eseu* va forma un *capitol*.

Structura *„eseului convențional“* este în literatura engleză suficient de eterogenă, iar din punct de vedere al modalităților estetice, umorul alternează cu ironia, meditația gravă cu cea paradoxală, aceleași trăsături ale unei mobilități deosebite. Aceste trăsături îi favorizează apropierea, odată cu dezvoltarea presei în secolele următoare, de *foiletonul ziaristic*, de unde o altă denumire, cea de *„eseu periodic“ (periodical essays)*, impus cu precădere de J. Addison și Steele, editorii celei mai de seamă publicații periodice a secolului al XVIII-lea, *„The Spectator“*. Eseul periodic va fi cultivat încă de Burton, Browne, Overbury, Swift, cel mai reprezentativ fiind Charles Lamb care lansează în *„London Magazine“* seria de *Essays of Elia* (în volum apar în 1823), iar zece ani mai tîrziu *The Lest Essays of Elia*.

Celălalt tip eseistic se întemeiază pe o altă realitate literară engleză la fel de pregnantă : apariția unor personalități proeminente culturale care nu se mai puteau restrînge la formele tradiționale și care vor îmbina, în consecință, în activitatea lor, creația cu reflecția. Opera acestor „prinți ai criticii“, cum îi numea T. S. Eliot, nu se constituie în sisteme, ci sînt mai ales „meditații asupra normelor gustului“, deci eseuri.

Definitorie pentru noul tip nu mai este forma, ca la cel precedent, care deseori tindea periculos către

---

37 Vezi Otto Rauchbauer, *Zur Definition und Konseption des englischen Essays im 17 Jahrhundert*, în : *Germ.-rom., Muschr.*, 2, 1970, p. 146-158.

literaturizare, ci „modul în care se articulează intenția și forma“ [38]. Luăm în discuție aici și faptul special, că literaturile engleză și americană resping concepția criticii literare ca meșteșug, profesionalizată. (O. Wilde [39] o considera singura formă civilizată a biografiei, grupul „Scrutiny“ o subînțelege istoriei literare și așa mai departe). Acest lucru a determinat ca în practicarea *tipului estetic* să se realizeze un bagaj comun filozofic, idiotip ce ține evident mai mult de fondul eseului. El sprijină — după V. Nemoianu — tradiția, continuitatea unui gen și așa supus mobilităților de tot felul, dintr-o gravitate a înțelegerii „demnității și necesității artei“, indiferent de contextul social-politic, cultural creat. Prin Sydney sau Coleridge ce vor declara suveranitatea formelor poetice ca ilustrînd cel mai convingător „forța care creează și organizează universul“, prin invitația la rațiune, echilibru (Matthew Arnold), la proporția justă între „reflectare“ și „creație“, între comic și tragic, libertate și moralitate și altele, se acumulează cîteva coordonate ce definesc tipul estetic ilustrat și de Ben Jonson, M. H. Abrams ș. a. Notăm ca o inaugurare în forma genului realizarea lui Al. Pope ce prin *An Essay on Man* (1733) și *Essay on Criticism* dă *primele eseuri în versuri* din istoria genului. Inovația se sprijinea pe gustul clasicității unui Lucrețius din *De rerum natura* punînd în dezvoltare, la fel, o serie de probleme fundamentale de gîndire, cu accentul pe locul omului pe scara „lucrurilor“ [40]. Pe aceeași linie a convenției versului în epocă, vor mai scrie eseuri Dryden *(Religio Laici* sau *A. Layman's Faith)* Karl Shapiro *(Essay on Rime)*, ultimul reapropiind tot mai evident genul de proză

38 Vezi V. Nemoianu, *art. cit.*, p. 9.
39 *Ibidem.*
40 Vezi Adams Hazard, *The contexts of Poetry*, London, 1965, cap. 5 ; *„Eseu, epistolă și satiră sau despre limitele poeticii.“*

prin renunțarea tehnică la pentametri iambici și adoptarea unei stilistici variate, cu vers liber, nerimat, conform noilor schimbări de gust.

„Eseul estetic“ realizează prin sine o depășire a formei de obicei compilatorie a eseului convențional, către o profesionalizare mai largă a lui, implicîndu-i ca autori, deopotrivă pe literați, juriști, filozofi, teologi etc. De aceea readucerea eseului pe teritoriul continentului aparține nu întîmplător enciclopediștilor francezi, și în special lui Voltaire, care își și intitulează o scriere *Essais sur les moeurs et l'esprit des nations* (1756). Fenomenul este deosebit de interesant. Într-atît îl resimt francezii de încetățenit literaturii engleze, încît unele dicționare editate de ei îl definesc ca atare. Un exemplu doar, dintr-un foarte recent *Dictionnaire des littératures,* publicat sub direcția autorizată a lui Philippe van Tieghem [41] :

„Essay : „Genre littéraire en prose particulier à l'Angleterre, quoique le terme soit emprunté au titre des *Essais* de Montaigne“.

Așa ne explicăm, de ce și pentru alte limbi, încetățenirea termenului pe teritoriile lor naționale se face tot din direcția engleză, iar nu franceză, ca în cazul germanului *essay* etc.

Continuînd pe cel renascentist, cum s-a putut sugera din datele expuse mai sus, *eseul luminist* se restructurează vizibil, apropiindu-se mai ales de dizertație, tratat, ceva cam în felul „eseului estetic“ englez. Diversificarea tematică va fi însă la fel de nebănuită. O vom ilustra doar cu cîteva titluri mai cunoscute, completările putînd fi luate din oricare dintre dicționarele literare : în filozofie : J. Locke, *Essay concerning, Human Undestanding*, 1690, (la fel Condillac, Hume etc.) ; în știință : Ampère, *Essai sur la philosophie des sciences*, Leibniz, *Essais de*

41 I, 1968 ; vezi și Laffont-Bompiani, *Dictionnaire universel des Lettres*, Paris, 1961, *Grand Larousse encyclopédique* en dix volumes, tome quatrième, 1961 etc.

théodicee, Goethe, *Versuch. Die Matamorphose der Pflanzen*, 1890 și așa mai departe. Tot în secolul al XVIII-lea se definea și *eseul american*, interpretat de exegetică ca o ramură a celui englez. Martin Christadler [42] distingea, de aceea, aici, tot două tipuri eseistice : *de moravuri* și *filozofic-speculativ*. Primul coexistă ca și în alte părți cu *predica morală, meditația religioasă* etc. și se dezvoltă mai ales datorită apariției revistelor magazin, tot ca „periodical essays“ în *„The Independent“*, *„Reflector“* sau *„The Occasional Reverberator“*, redactate la New York de W. Livingston. Aceeași observație și despre *„American Museum“* din Philadelphia sau *„New-Jersey Magazine“*. Eseul acestei perioade revuistice va fi unul militant, confruntînd deopotrivă concepții politice, religioase sau sociale. Tot acum vine influența de peste ocean a lui Addison și Steele.

Diversificarea genului se accentuează după proclamarea republicii, căpătînd, alături de întreaga literatură, un accentuat specific de regiuni (eseul din Boston, New England etc.) și generații. Reprezentativi sînt J. K. Paulding (1778—1860), autor al mai multor volume dintre care cităm *Letters from the South* (1817), *A Sketch of Old England* (1822) și Washington Irving *(The Sketch Book*, 1819) numit de istoria americană, pentru întregul său rol într-o cultură ce abia se forma, *pionier* [43].

S-ar părea, după cele nouă clase ale eseului american propuse de Christadler, că dezvoltarea acestuia a fost aici imensă : eseul de moravuri, moral, sentimental-meditativ, umoristic-burlesc *(„extravaganza“)*, științific-filozofic, literar, teatral, de critică a culturii, biografic-literar. Criteriul clasificării (al temelor și formelor) răspunde însă unei eventuale

42 M. Christadler, *Der amerikanische Essay*, 1720—1820. Heidelberg, Carl Winter, 1968.

43 Vezi și M. Cunliffe, *Literatura Statelor Unite*, E.L.U., 1969, p. 58 și urm.

nelămuriri a europeanului. Notăm și o altă denumire a *„familiar essay“*-ului, care ar putea sugera ceva cercetătorului literaturii noastre : *„miscellaneons essay“*.

Urmărindu-i „tribulațiile“ *pe teritoriul literaturii germane*, observăm cît de surprinzătoare este, chiar și pentru teoria literară germană, situația mai mult decît precară de care „s-a bucurat“ genul aici : „A trebuit să treacă o sută de ani de critică literară germană pînă i s-a recunoscut în istoria literaturii germane eseului locul ce i s-a cuvenit“, scria în acest sens un exeget al problemei [44]. Obiecțiile au fost și aici, în general, cele cunoscute din atitudinea față de cultivarea lui (negativă sau circumspectă) din celelalte literaturi : lipsa unui domeniu propriu în raport cu clasicele liric, epic, dramatic, a unei formule compoziționale definite ca în cazul odei, elegiei sau nuvelei, să zicem etc.

Se pare că în formele sale incipiente din literatura germană eseul se manifestă mai întîi ca *monolog*, înrudindu-se structural cu cel dramatic și mai ales cu lirica, dar și cu alte forme cum ar fi scrisoarea, predica, etc. Aceeași accentuare a elementului ideatic, *informațional*, în comparație cu alte genuri ce se manifestă mai ales prin formă (prozodie, tropi, etc.) îi asigură eseului o evidentă prioritate de difuziune, dar și de depășire a unor virtualități formalizate de neoclasicism sau epigonism. Atributele genului convenind în mod deosebit idealurilor luministe și neoumaniste ale veacului al XVII-lea explică și apropierea lui de către Goethe, Leibniz și alți contemporani.

Adaptarea genului se face, ce e drept, cu mai mult efort decît în alte părți, lipsindu-i deocamdată calitățile lui evidențiate la precursorii din Franța și

44 H. Rehder, *Die Anfänge des deutschen Essays*, în : *Dt. Vjschr. Lit. Wiss. GeistGesch*, 1, 1966, p. 24-42.

Anglia (profunzimea, grația personală etc.) care profitaseră de „libertățile" literare ale barocului. După *Kleines literarisches Lexikon* (1961), cel care a consolidat eseul literaturii germane a fost Herman Grimm în 1859 cu *Essays*, ce adoptă și impune totodată și termenul. O puternică prejudecată asupra „inapetenței" germane la eseu, preluată și de alți intelectuali de aiurea se consolidează însă rapid. Este frecvent citat cazul poetului, care a exprimat pe plan european cel mai pregnant „specificul austriac", Hugo von Hofmannstahl, dar care în 1901 prezentînd pentru obținerea titlului de docent lucrarea *Evoluția liricii lui V. Hugo*, este respinsă sub apostila unei anume mentalități : „aceasta nu este știință, este eseu !" Apatia burgheză și disprețul princiar l-au constrîns în Germania la dimensiunile politice, ca singură soluție de supraviețuire, ca la Friedrich Carl von Moser prin *Beherzigungen* (1761), încercare cuprinzătoare de a defini noțiunea libertății politice și de gîndire. Mai aproape de formula estetică este însă o altă carte a acestuia, *Der Herr und der Diener* (1759), care se transformă într-o suită de cugetări eterogene, ce meditau mai ales asupra prieteniei sau a suferinței provocate de ipocrizia umană. Circumscriindu-l recunoscutei dezvoltări a esteticii în Germania veacului al XIX-lea și promovării rolului de educație politică a omului pe calea ocolită a frumosului, înțelegem că se creează acum încă un motiv de susținere viitoare a eseului ca gen, dar care se va refugia mai ales „sub masca" poeziei didactice. O ilustrează într-un fel și eseul de influență în literaturile europene, cel al lui Lessing, *Laokoon* (1766), ce deschidea culturii germane „cîmpul imens al marii mișcări istorice și sociale, al luptei și al proceselor dinamice" [45]. Acest tip de eseu

45 Apud M. Isbășescu, *Istoria literaturii germane*, E. S., p. 182.

se va numi „*Bildungs eseu*", încercînd într-un fel, tratarea în maniera excursului științific a unor teme diverse de literatură, istorie, cultură etc., bineînțeles, cu scop instructiv, ilustrînd încă o dată mai vechea afirmație după care literatura germană este mai mult savantă decît literară. Adăugăm și aici acestora sprijinul venit din partea efervescenței revuistice, în special prin publicația cea mai importantă a epocii, „*Muzeul german*". Tot ca momente pregătitoare maturizării genului înșiruim și scrierile lui Thomas Abbt, Herder, Hamann, Sturz, Wieland și alții. Un fapt de inovație pare să se realizeze prin Garve, unul dintre cei mai fecunzi eseiști ai sfîrșitului secolului al XVIII-lea, care dă un tip de eseu ce pornea de la „*predica*", cum s-a spus, „coborîtă pe pămînt".

Secolul următor înseamnă pentru Ludwig Rohner [46] perioada celei mai largi răspîndiri a eseului german și străin, cu deosebire între 1855—1914, pentru ca imediat după primul război mondial să fie resimțit totuși „un corp străin *(Fremdkörper)* în literatura germană" (Otto Doderer) [47].

Eseul italian adaugă și el culoare specifică panoramicului nostru. Eseul (it. *Saggio* din lat. *exagium)* strînge sub genericul citat scrieri dintre cele mai diferite. Mai întîi cele ce tratează neexhaustiv un argument istoric, biografic sau critic, asemănătoare eseurilor lui Sainte-Beuve și ilustrate aici de Fr. de Sanctis cu *Saggio sul Petrarca*, de exemplu. Alți termeni dați de dicționarele italiene pentru același gen mai sînt : *studio, contributo, profilo*. Se adaugă unele scrieri ce par a continua „caracterele" lui Teofrast (vezi „medalioanele" lui Enrico Nencioni), numindu-se chiar *schizzo* sau *bozzetto*. Ultima formă comentată de teoria literară aici se însumează tradi-

46 L. Rohner, *Exkurs über die deutsche Essay-Fremdheit*, în : *Lit. Kritik*, 2, 1966, p. 40-46.
47 *Ibid.*, p. 40.

ției europene a eseului convențional sau periodic [48].

Afirmarea eseului *în Spania* s-a făcut cu mai multă convingere și personalitate decît în alte literaturi, fiind, după exprimarea unui exeget, „una din formele cele mai pure ale pasiunii. Și nu numai ale pasiunii intelectuale. În ceea ce Unamuno numea într-un eseu publicat în 1916 „marasmul prezent al Spaniei“, se puteau recunoaște în germen conflictele ce vor răvăși mai tîrziu țara magistratului de la Salamanca. Natura conflictuală *a pasiunii* este evidentă. Mă grăbesc să adaug că înțeleg acest cuvînt în sensul său etimologic — de „luptător“ — sens folosit de același Unamuno într-una din lucrările sale“ [49]. Întotdeauna eseiștii spanioli au fost mai consubstanțiali cu scrisul lor. *Vida de Don Quijote y Sancho* a lui Unamuno, *La Barocco* de Eugenio d'Ors și altele pornesc din aceeași „pasiune agonică“, certificînd una din dominantele eseului spaniol încă de la încetățenirea lui aici. Începutul îl făcuse în secolul al XVIII-lea Feijóo, pentru a dobîndi cu „generația '98“ un deosebit prestigiu. Contextul social-politic deosebit de după primul război mondial, determină proliferarea genurilor la scriitori, inclusiv a „gazetăriei veșnic grăbită, de traducerea plătită sau de eseistica improvizată în registre“ [50].

Scriitorul care, după Chabás, are pentru literatura spaniolă „cel mai conturat profil de eseist“ a fost José Ortega Y Gasset, caracterizat printr-o vie curiozitate intelectuală, stăpînul unei impresionante zestre culturale, filozofice și care meditează asupra principalelor probleme contemporane, refugiindu-se în final, sub masca unei răceli aristocrate, în poziții antidemocratice. Este autorul mai multor volume de

48 Vezi *Dizionario enciclopedica italiano*, Roma, 1959, art. *sàggio*.

49 N. Balotă, *Eugenio d'Ors și eseul spaniol*, în „România literară“, 3 febr. 1972.

50 J. Chabas, *Istoria literaturii spaniole*, Univers, 1971, p. 458.

eseuri, dintre care mai importante *Meditaciones del Quijote (1914), El Spectator, España invertebrada* etc.

Tendințele contrastante ale eseului spaniol par să se constituie ca o permanență. Un studiu recent asupra acestuia [51] distingea net cele două tendințe fundamentale : una *neo-umanistă* de îmbinare a unei solide culturi umaniste cu specializarea și o a doua a *„necesității metafizicii* pentru combaterea tiraniei științelor“ (s. n.).

Secolul al XX-lea semnifică așadar, pentru toate literaturile, impunerea eseului prin materializări de înaltă virtute ideatică și artistică. Contribuie la aceasta atît premergerile ca autoperfecționări continue, cît și faptul că este cultivat acum de personalități artistice de autoritate, cum au fost Emerson, Fr. de Sanctis, Unamuno, Valéry, Th. Mann și încă mulți alții. Se accentuează, de aceea, notele personale, iar domeniile se diversifică de la cotidian la estetică și de aici la filozofie sau sociologie și așa mai departe.

AVATARURILE UNUI TERMEN

Considerînd, așadar, că eseul este o categorie literară instituționalizată *sine qua non* cu o istorie bine conturată, deschidem ultima perspectivă de preambul general la chestiune, încercînd descifrări în înseși accepțiile termenului de *eseu*. Și aceasta, pentru că în puține situații literare succesul *termenului* concurează pe cel al *genului* ca în cazul eseului, de unde și frecvența unor expansiuni, mai ales

51 Th. Mermall, *Concepts of Humanism in the Contemprary Spanish Essay*, în : *Hisp. Rev.*, 3, 1971, p. 237-248. Vezi și E. Andrenio, *El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos*, în : *El renacimento de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino, 1924.

terminologice, care contribuie şi mai mult la turburarea unui concept şi aşa insuficient limpezit.

Cel care impune pentru prima dată conştiinţei publice literare cuvîntul *eseu* a fost Montaigne, deşi înaintea lui îl folosise tot într-un titlu François Sagon *(Le Coups d'Essai)*. Este puţin probabil însă că Montaigne a vrut să-l imite pe Sagon. Conştientizat, cum o vor demonstra datele, apare pentru prima dată la Montaigne. Titlul era oricum *nou*, iar contemporanii îl simţeau ca atare, de unde şi încercările frecvente de lămurire a sensurilor. Aceasta cu atît mai mult, cu cît opera lui Montaigne se asemăna totuşi, în unele trăsături ale ei, cu alte cărţi de circulaţie în epocă, de tipul exemplelor, istoriilor, sentinţelor comentate etc. Nici una din acestea însă nu se intitula, clătinînd lîncezeala intelectuală sau indiferenţa, ca scrierea lui Montaigne. Propunem de aceea în continuare, pentru descifrarea cît mai apropiată de adevărul ştiinţific a sensurilor termenului, cîteva perspective : A) ce spun contemporanii, B) mărturiile proprii ale lui Montaigne despre scrierea sa şi în final C) concluziile rezultate dintr-un succint excurs etimologic.

A) Ce spun deci contemporanii ? Cînd tipograful Simon Millanges nu punea în vînzare publică *Les Essai*, ci *Essais de Messire Michel seigneur de Montaigne* (1580), distincţia sugerată de autor şi reluată la fiecare nouă ediţie apărută în timpul vieţii acestuia voia să însemne că, ceea ce se tipărea, nu erau „eseurile" unei întregi vieţi, ci numai unele din ele, selecţia făcîndu-se atît cantitativ cît şi calitativ. („Adevăr grăiesc, nu pe pofta inimii, dar pe cît îndrăznesc a-l spune", III, II, p. 373) [52].

52 Citatele în limba română sînt după Montaigne, *Eseuri*, 2 vol. E. S., ediţie îngrijită de Dan Bădărău ; cele în limba franceză, după ediţia Bordeaux apud Blinkensberg (vezi nota următoare). În paranteză, prima cifră romană indică cartea, a doua, numărul eseului.

Juste Lipse, contemporan cu Montaigne, traducea într-o scrisoare titlul operei prin cuvîntul *gustus* (rădăcina *gust* avea înţelesul de *„a încerca"* de la *gus)*. Un alt contemporan, La Croix du Maine, menţiona în a sa *Bibliothèque François* (1584) titlul sub mai multe forme : *„coup d'essai"* sau *„apprentissage"*, apoi *„essais ou expériences* c'est è dire discours pour se façonner sur autrui" [53]. Profesorul François Guérin definea în *Paedagogii defensio* (1596) *Eseurile* lui Montaigne în următorii termeni : „Ex vulgatis authoribus compilata, ne dicam surrepta, *edidit tentamenta*". Asemănător scria la începutul secolului al XVII-lea Martin Despois, prin „elegantissima *tentamenta*". Tot atunci, un anume geograf al regelui, Atoine de Laval, care pretindea că l-ar fi cunoscut personal pe Montaigne, comentează titlul în termenii următori : „De ce mot (Essay) je tire un argument que Lipsius et ses semblables estrangers qui n'entendent pas nostre langue ont mal rendu le titre de ce livre Essays par *Gustus* en latin qu'ils ont prins et mal de pregustare qui est l'Essay que faict le gentilhomme servant devant le roy, cela s'appelle bien Essays. Mais les essais de ce livre signifient autre chose que gouster. Il a entendu *Conatus* comme dit le Poëte : quicquid conabar dicere versus erat. Tout ce qui j'essayois à dire estoit vers, c'est à dire essayer, tenter pour voir s'il réussiroit à escrire, à faire des livres, comme les apprentiz. Ils s'essoient à faire un ouvrage. C'est un mot icy qui marque la modestie de l'auteur qui se moque des grands faiseurs de livres" [54].

53 Unele date sînt luate după Andrèas Blinkenberg, *Quel sens Montaigne a-t-il voulu donner au mot Essais dans le titre de son oeuvre ?* (I), în : *Mélanges... Mario Roques*, Bade-Paris, 1950, I, p. 3-14.

54 „Din acest cuvînt (eseu) extrag argumentul că Lipsius şi semenii săi străini, care nu pricep limba noastră, au redat impropriu titlul acestei cărţi *Eseuri* prin *Gustus* în latină, pe care l-am interpretat greşit din pregustare, care

Tot prin *conatus* îl vor traduce printre alții și istoricul Jean de Thou într-o scriere din 1592 și Scévole de Sainte-Marthe, după ce, mai tîrziu puțin, se va prefera *specimina* sau *tentamina* („probă, semn, dovadă, model, încercare").

Mai aproape de timpurile noastre, G. Guizot de pildă, în *Montaigne, Etudes et fragments,* (1899) ezită între doi termeni : *lusus* și *gustus,* cu preferință mai evidentă pentru ultimul. P. Villey în *Montaigne devant la postérité* și în ediția *Eseurilor* scoasă de el în 1930 înclină, dimpotrivă, pentru *expériences :* „Le titre indique que ce sont ses *expériences* qu'il rapporte, et les *leçons,* variables avec les époques, qu'il dégage de ces expériences".

Chiar dacă, după exprimarea lui A. Salles, „ad huc sub judice lis est", datoria cercetătorului este de a continua descifrările, sprijinit mereu pe noi dovezi documentare, contribuind astfel la o cît mai justă înțelegere a unei opere, a unui gen literar, care se revendică pe coordonatele esențiale lui de la acesta.

Lexicografia secolului lui Montaigne va completa imaginea sensurilor de circulație pentru *eseu. Dictionnaire françois-latin* editat în 1549 de R. Estienne traduce cuvîntul francez prin *proludium, praeludium, tentamentum,* adăugînd ca exemplificare : „Essay qu'on faict de sa force premier que d'entrer au combat" (a face o primă încercare, a degusta vi-

---

înseamnă gestul pe care-l face un nobil servind în fața regelui.

Aceasta se cheamă într-adevăr „eseu". Dar eseurile acestei cărți înseamnă altceva decît „a degusta". El a interpretat *Conatus,* cum spune poetul : quicquid conabar dicere versus erat. („Tot ceea ce încercam să spun era vers") adică să încerce să vadă dacă va reuși să scrie, să facă cărți, ca ucenicii. Aceștia încearcă să facă o lucrare. Este un cuvînt aici care marchează modestia autorului, care-și rîde de „marii creatori".

nul etc.) Verbul *essayer* este tot aici tradus prin *tentare, attentare, experiri, facere periculum, periclitare,* urmate și acestea de exemplificări în context.

În 1584 apărea încă un dicționar bilingv similar, *Le dictionnaire françois-latin,* editat de Jean Nicot, care-l urmează însă îndeaproape de cel al lui Estienne. Cînd în 1606 își propune să tipărească *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne,* noul dicționar este sensibil îmbunătățit față de cel anterior și pentru termenul în discuție. Reluăm un scurt citat dintr-un mai lung articol redactat pentru *Essay :* „Est une *tentatoire,* qui est *espreune de ce qui est à faire. Periculi factio. Tentamentum*".

B) Dacă traducerile contradictorii ale titlului cărții lui Montaigne de către contemporani își găsesc în investigarea definițiilor de dicționare aceeași constantă rezistență la clarificare, vom apela în continuare la textul propriu-zis al *Eseurilor* lui Montaigne, culegînd unele fulguri de autodefinire a scrierii.

Deși s-ar putea spune că referințele lui Montaigne *despre propria-i operă* sînt suficiente în textul *Eseurilor,* niciodată însă autorul nu numește direct sensurile și mobilurile alegerii titlului, intenția pe care a avut-o cînd s-a oprit la el. „Dacă s-a gîndit că titlul se explică destul prin el însuși, nici contemporanii și nici posteritatea nu i-au dat dreptate asupra acestui punct de vedere — observa A. Blinkenberg. A avut el însuși ideea netă a interpretărilor variate la care se preta cuvîntul ? A vrut el oare pe bună dreptate să se joace cu aceste sensuri diferite ? În acest caz va putea în veșnicia lui să se amuze de disputele noastre gramaticale pe care le-ar fi prevăzut"[55]. Prezentarea noastră este și din acest punct de vedere rezumativă, putîndu-se coro-

---

55 *Art. cit., loc. cit.*

bora datele selecționate cu cele oferite de „indicele" anexat celui de-al doilea volum al scrierii în ediția românească [56].

b_1) Un prim sens ar fi cel de *„examen, probă, punere la încercare"*. „Sînt unii la scaunul sfaturilor noastre judecătorești, care atunci cînd primesc noi slujbași, îi caută numai după știința lor, alții, mai le și pune mintea la încercare (les autres y adioutent encores *l'essay* du sens), dîndu-le spre judecare o cauză" (I, XXV). Alte contexte dau și nuanța semantică de „exercițiu școlăresc" („Si, *par essay*, on me vouloit donner un theme à la mode des colleges" (I, XXVI).

b_2) *Essay* apare și cu semnificația de *„experiență"*... „sans *(l'essay* et sans) *l'expérience"* (I. XXV). Cuvîntul *essay*, fiind pus de către Montaigne în paranteză în exemplarul de la Bordeaux, întărește pentru comentator și mai evident sinonimia cu *expérience*. În alt fragment citim, de asemenea, „...Il y a deux cens ans... qui cet *essay* nous dure. C'est vrayement bien raison que cette *expérience* commence à nous faillir" (II, XXXVII).

b_3) Și la Montaigne apare *essay* cu sensul de *„degustare, eșantion, specimen"*. „I'ai assez vescu, pour mettre en compte l'usage qui m'a conduict si loing. Pour qui en voudra gouster, i'en ay faict *l'essay*, son échançon"... (III, XIII).

b_4) Un sens ce apare exprimat direct și evident cu referire chiar la titlul scrierii este cel de *„primă încercare, tentativă, exercițiu, ucenicie"*.

„Laisse, lecteur, courir encore ce *coup d'essai* et ce troisiesme alongueail du reste des pieces de ma peinture" (III, IX).

Vedem, în această ultimă nuanță, cum eseistul adaugă la „cunoaște-te pe tine însuți", regulă comună de înțelepciune, capacitatea de a ști să-ți pui în valoare meritele, în așa fel încît să fie exclusă orice fel de *„prefăcătorie"* (ce) nu este decît o diplomație sau o înțelepciune firavă". Modestia trebuie să fie la locul ei în societate, iar „despre tine nu trebuie să vorbești decît rareori și cu cuvinte bine cîntărite". „Lăudăroșii sînt în chip inevitabil tulburenți", iar „în meditație nu trebuie să ținem seama decît de adevăr" [57]. În acest cadru general al conceptelor, *modestia* devine un permanent punct de referință pentru oricare eseist, așa cum o formulează ctitorii lui : „Nu am precădere să fiu crezut, nici nu o doresc, simțindu-mă prea puțin învățat ca să învăț pe altul" [58] (Montaigne). „Eu nu pot da decît următorul sfat, pe măsura modestei mele priceperi" [59] (Bacon) etc. Acceptăm, de aceea, împreună cu Dan Bădărău, ambivalența contradictorie a atitudinii care „ne pune în gardă împotriva exagerărilor entuziasmului rațiunii și totodată, exaltă liberul examen ; aceste două elemente nu se compensează totuși, efectele lor nu se anulează, dimpotrivă ele constituie un dublu izvor de ireligiozitate" [60]. *Motivarea modestiei* capătă astfel și o puternică nuanță social-politică, de ascundere a raționalismului, ireligiozității, liberalismului, sub masca conformismului, eseul divulgîndu-și, încă o dată, înrudirea cu marea tradiție a literaturii moraliste.

b_5) Din accepțiunea de mai sus derivă cea de *essay* ca „efort" conducînd către o arie de circulație inițial militară, apoi meșteșugărească, ca exprimînd dorința, intenția de a pune talentul și forța în speranța de a reuși ceva plenar. Mișcarea voluntară, conștientizată, este susținută de *efortul* gestului căruia poate să-i urmeze mai degrabă eșecul, înfrîngerea, decît succesul. Sensul circula, cum ne convinge

56 Montaigne, *op. cit.*, II, p. 898-902.

57 Toate fragmentele citate sînt din F. Bacon, *Eseuri sau sfaturi politice și morale*, E. S. f.a., pp. 27, 452, 411, 167.
58 Montaigne, *op. cit.*, I, p. 139.
59 F. Bacon, *op. cit.*, p. 21.
60 D. Bădărău, prefață la Montaigne, *op. cit.*, I, p. LIV.

E. V. Telle, în literatura juridică a timpului pe care Montaigne o cunoștea foarte bine[61]. *„Încercarea criminală“* de pildă, ce era nepedepsită atunci în Franța, arăta interpretarea ce i se da unei acțiuni *neterminate*, imperfecte, neconcludente.

Gestul cinetismului șovăielnic al eseului îl sugerează expresiv însuși Montaigne în *Despre Democrit și Heraclit* (I, L) : „Dacă nu pricep ce-mi cade sub ochi, de-a binelea iau în cătare, cercînd vadul foarte de departe ; apoi, găsindu-l prea adînc pentru mine, rămîn la mal“.

Valoarea *eseului ca efort* rezultă deci din dinamica celor două alternative ale acestuia : 1) *omul suferă încercarea* din afară pentru a revela, dacă e posibil, capacitatea sa de a surprinde adevărul, de a interpreta prin confruntări cu cele mai diferite situații, și 2) efortul pornește din om și se aplică *obiectului ca o încercare* limitată necesar. Cartea lui va fi astfel o permanentă și dramatică confruntare, încercare, aproximare de puneri de teme, iar nu de finalizări. Convertind subtil termenii celor două mișcări : din exterior spre interior și invers, Telle concepe o relație de întregire reciprocă, de complementaritate : acuzatul este judecat și judecătorul acuzat. (în termenii juridici de la care s-a inițiat discuția sensului b_5). „Căci, în adevăr, spunea și eseistul, vorbind de izbutirile minții, nu pornit-au în nici un chip de la mine vreun lucru care să mă mulțumească... sînt mereu neîmpăcat cu mine și simt cum în toate bîjbii și-s sleit de slăbiciune“ (II, XVII).

b_6) Într-o categorie oarecum aparte, dar de concluzie și legătură cu cele anterioare, notăm cîteva din autodefinirile montaigneiene ce dovedesc o modernă conștiință a originalității și valorii operei, deși

61 Vezi V. E. Telle, *Aprópòs du mot „Essai“ chez Montaigne*, în : *Bibl. Humanisme Renaissance*, nr. 2, 1968, p. 225-248.

uneori exprimarea îmbracă și de astă dată forma modestiei disimulate.

„Eu nu le socot *(Eseurile)* numai după întrebuințarea făcută pe seama mea. Adesea, ele aruncă dincolo de spusa mea sămînța unei încolțiri mai bogate și mai răsărite și au sunet lăturalnic mai pătrunzător și pentru mine, care aici nu vreau să arăt mai mult, și pentru cei care vor dibui felul meu de a spune. Ca să ne întoarcem la virtutea cuvîntului, nu găsesc mare osebire între a nu le zice decît rău sau a nu le zice decît bine. *Non est ornamentum virile, concinnitas*“ (I, XI) sau

„Doamnă, dacă nici *ciudățenia*, nici *noutatea*, care de obicei dau preț lucrurilor, nu mă mîntuie, nu voi scăpa aievea cu fața curată din cele ce am apucat a face... Mai apoi, aflîndu-mă cu totul sărac și gol de orice alt miez, m-am înfățișat pe mine însumi mie drept pricină și cercetare. *Este singura carte pe lume în felul ei*, plănuire ciudată și năzdrăvană“ (II, VIII).

Metaforele și determinanții gramaticali care însoțesc de obicei cei doi termeni *essay* și *essayer (rapsodie, fantasie, inventions* etc.) lasă să întrevadă și ele nuanța de „inconsecvență“, „fără de prea mari pretenții“, schițată, ce n-a prins un contur solid, definitiv.

C) Adăugăm în final, cum ne-am angajat, perspectiva dezvăluită de *excursul etimologic*[62]. Fără a intra nici din acest punct de vedere în amănunte, notăm că *essai* continuă pe teritoriul lingvistic francez, sensurile etimonului latin *exagium*, ce însemna la origine „cîntărire“, iar figurat „examen precis, exact“.

În evoluțiile ulterioare au fost uitate sensurile de „cîntărire“ și cel de „exactitudine“, continuînd să se păstreze însă, cel de „examen, probă, verificare“.

62 Vezi și A. Marino, *Dicționar de idei literare*, I, Ed. Eminescu, 1973.

(„l'essay de mes facultes naturelles" — spunea Montaigne). „Nuanța — preciza într-un sistematic și dezvoltat articol despre *eseu* Adrian Marino, inclus *Dicționarului de idei literare* — reapare ori de cîte ori eseistul modern mărturisește preocupări analitice, critice, de control și verificare, introspective și obiective [63]. În contexte diferite, sensul de „probă", „examen" se poate nuanța ; în morală dicționarele înregistrează, de pildă, „mise à l'épreuve".

Într-o accepție mai intelectuală, care vizează rezultatul, se menține sensul de „experiență" („Les essais de ma vie"), „experiențele vieții mele" atît ca „încercare" (s'épreuver, s'exercer), cît și de „cîștig de experiență" (enquierir, apprentisage). „Făcînd „eseuri" preciza tot A. Marino, mă dezvolt, cresc, asimilez noi adevăruri, îmi sporesc capacitatea morală și intelectuală".

Un alt sens desemnează, cum s-a văzut deja, acțiunea de „degustare" a mîncărurilor sau băuturilor, efectuată înaintea unui prinț, de unde la figurat, „*eșantion*", „*specimen*". „Eseistul doar „gustă" subiectul, îl „încearcă", nu-l consumă în totalitate, nu-l epuizează. Eseul ar fi deci „aperitivul" spiritului, un *hors d'oeuvres* plăcut, savuros, suculent, excitant. Din care cauză, plăcerea ideii devine adesea superioară adîncirii sau rigorii ei" [64].

Sensul de „*pregătitor*" tinde către „prima încercare", tentativă, exercițiu, ucenicie a muncii oricărui „*învățăcel*".

Valorile acumulate prin aceste multiple descinderi semasiologice nu definesc totuși rotunjit semnificațiile titlului *Essais*, caracterizat prin *deschiderea* implicată oricărui cuvînt fără context. Raportat însă la textul scrierii, în ciuda variației de sensuri, mobilității lor, cercetarea observă judiciozitatea utilizării lui, termenul fiind deosebit de propriu, perfect adoptat *specificului cărții*, deci *chibzuit* ales.

63 *Ibidem.*
64 *Ibidem.*

Dacă unele tentative de interpretare modernă, susținute de o forțată acribie științifică, au încercat să limiteze prin reducție sensurile unui termen ce se caracteriza tocmai prin *desfășurare* și *însumare*, peste tot la Montaigne se vede grija evitării oricărui pendantism, el nefiind atît profesorul care instruiește, cît mai ales elevul care se autoperfecționează, neînțelegîndu-se prin aceasta și caracterul „foarte modest" al genului „încercat" de scriitor. Pornind de la tradiția „*lecțiilor*" epocii, Montaigne depășește totdeauna teritoriile didacticismului (literatura de specialitate nu înregistrează nici un sens „școlar" al eseului), realizînd chiar numai din interpretarea sensurilor titlului o operă de autentică creație și originalitate. Succesul cărții va fi de astă dată și al titlului. Prima carte care-l va imita apărea destul de timpuriu, în 1584, prin Angelier ce publica *Essais de Hierosme d'Avost de Laval sur les sonets du divin Petrarque.* Îi urmează în 1593 *Les Essais poétiques* de Guillaume și multe altele.

La noi, pentru prima dată începe să se vorbească despre eseu abia în publicistica interbelică, dar nu mai devreme de deceniul al patrulea, cînd înregistrăm termenul, concomitent cu unele tentative de definire conceptuală, e drept, mai mult prin reflexie decît explicit. Notarea termenului se face cu greutate și în dicționare, cum ne-a dovedit-o investigarea sistematică a celor apărute pînă prin 1940, care nu-l cuprind ca articol.

După Tudor Vianu [65], termenul *eseu* ar fi apărut pentru prima dată într-o notă din 1924 a lui O. Goga care-și anunța editarea unui volum de *Eseuri.* La apariție, îl va intitula însă, *Precursori* [66], dîndu-i to-

65 T. Vianu, *Arta prozatorilor români,* E.P.L., 1966, I, p. 145.
66 Vezi O. Goga, *Precursori, Ed. Cultura națională,* Buc., f. a.

tuși un subtitlu semnificativ pentru subînțelegerea a ceea ce scriitorul a intenționat despre natura volumului său : „schițe fugitive". Definitivarea formală a termenului se realizează cu efort, în perioada interbelică circulînd concomitent fie în haină franceză, fie engleză, după formația culturală a celor ce-l foloseau. În formă franceză îl întrebuința, de pildă, Perpessicius *(essai)*, pe cînd Paul Zarifopol o prefera pe cea engleză *(essay)*. Mircea Eliade, Eugen Ionescu și chiar Camil Petrescu oscilau între *eseu* și *esseu*, deși, știm, ultimul o admontase odată ca snobă. Tot cu dublu -s- scria și G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* [67], care-și intitula două capitole *„Esseul și romanul"* și *„Impresii de călătorie. Esseul"*. Majoritatea scriitorilor îl vor prefera însă într-o formă adaptată total limbii noastre. Așa îl găsim la T. Vianu în *Arta prozatorilor români* [68], la Eugen Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane* [69], la Ion Zamfirescu în *Orizonturi filozofice* [70], la Ion Chinezu, Vl. Streinu și alții.

---

67 G. Călinescu, *op. cit.*, Ed. F. C., II, 1941.
68 T. Vianu, *op. cit.*
69 E. Lovinescu, *op. cit.*, 1900—1937, Ed. Librăria Socec, Buc., I, *Evoluția ideologiei literare.*
70 I. Zamfirescu, *op. cit.*, Ed. Casa Școalelor, Buc., 1942, p. 204.

O EPOCĂ HAMLETIANĂ

PERSPECTIVE SOCIAL-CULTURALE

Pornind de la premiza că orice tentativă de a investiga cu seriozitate o temă îl obligă pe cercetător s-o coreleze, pentru perioada care-l interesează, de profilul social-politic în ansamblul lui (Hegel spunea că „problema istoriei este istoria problemei și invers"), ne vom referi succint, în continuare, la două momente importante în evoluția eseului ca gen : cel al ctitoriei lui în Renaștere, față de cel al diversificării și efervescenței sale din perioada interbelică.

Apariția eseului corespunde nu întîmplător unei anumite perioade în dezvoltarea Renașterii : momentul unei maxime amplitudini dar și de germinare a unei sensibilități, numită consacrat de istoria literară prin termenul de „criza Renașterii". Privită disociativ, Franța veacului al XVI-lea oferă spectrul unei lumi măcinate de acute contradicții, ce nu vor lăsa nealterate conștiințele intelectualilor timpului. Luptele civile religioase împinse pînă în pragul fanatismului accentuează procesul dezagregării nobilimii, favorizînd, totodată, afirmarea liberalismului și egalitarismului burghez, acum în fază incipientă. Un asemenea rol, nu tocmai ușor, îl are însuși Montaigne, care „strîns între ciocan și nicovală... adoptă un ton glumeț", ce nu ascundea încă „suficient pericolul de moarte" [1] la care putea fi oricînd expus un liber-cugetător ca el.

---

1 Dan Bădărău, *Studiu introductiv* la Montaigne, *op. cit.*

Acesta poate fi un argument, pe lîngă altele, al retragerii deliberate a scriitorului la Montaigne, după ocuparea cîtorva roluri de fruntaş al urbei sale. Deşi trăieşte în epoca aspiraţiilor, acestea nu-l ating, scriitorul francez rămînînd prin filiaţia sa socială, politică etc. un reprezentant al unei anumite pături burgheze, cea a provinciilor franceze din secolul al XVI-lea, cu încă suficiente puncte de sprijin pe treapta inferioară a nobilimii.

Aproximativ acelaşi aspect contradictoriu şi în Anglia renaşterii lui Bacon [2], aflată sub mirajul optimist al marilor descoperiri geografice. Mişcarea cunoaşte aici cîteva coordonate particulare : în primul rînd, interesul dezvoltat în jurul ideii de naţional (Anglia se constituie acum ca stat centralizat naţional) şi al ideii de religie (protestantismul devine religie autorizată). Se adaugă acestora trecerea Angliei de la o politică defensivă la una ofensivă : pe plan extern, în special împotriva Spaniei şi sub forma exploatării coloniale, iar intern, prin lupta împotriva coroanei despotice a lui Iacob I. Stuart.

Avînd în vedere preponderenţa în epocă a chestiunilor sociale şi politice, înţelegem de ce tocmai în jurul acestora se structurează eseurile celor doi gînditori-artişti ai Renaşterii. Din această conjunctură specifică se desprind şi ambiţiile lui Bacon, străine lui Montaigne, de a servi în totalitate civicul, ca filozof, om politic, jurist şi, bineînţeles, eseist. „M-am gîndit că aceste lucrări, oricît de utile ar fi, nu erau menite decît să îmbunătăţească statul, şi să sporească luminile acestei vieţi muritoare" — scrie el în „Cuvîntul înainte" la *Despre interpretarea naturii* [3].

Conducînd privirea către deceniile 3 şi 4 ale veacului nostru, se vor putea deduce, prin raportare la

2 Vezi şi D. Tiutiuca, *Condiţionarea eseului renascentist*, în : *Lucrări ştiinţifice*, 3, Galaţi, 1971.
3 F. Bacon, *op. cit.*, p. 251.

ceea ce am spus pînă acum, unele posibile analogii. Este o epocă la fel de zbuciumată, de mari mutaţii pe toate planurile vieţii sociale, fapte pe care eseul însuşi ni le pune cu generozitate la îndemînă şi pentru că el creşte tocmai din intimitatea unor asemenea zbateri. Am fi putut aduce, fireşte, cu uşurinţă în discuţie şi datele desprinse din înregistrările obiective ale evenimentelor : că atunci, pentru prima dată în istoria omenirii, prin Marea Revoluţie din 1917 se realiza scindarea lumii în două sisteme, după o supremaţie de aproape jumătate de mileniu a capitalismului ; că acesta evolua acum rapid către imperialism, gonind după pieţe de desfacere, cu mari crize economice, dar şi cu o ascuţire a luptei de clasă etc. Am preferat însă cealaltă memorie a lor, literară şi intelectuală, fiindcă esenţial vorbind, *eseul este un gen intelectual*. Cum scria şi Paul Valéry în *La crise de l'esprit*, omenirea traversa contrariată seismele profund tragice ale unei epoci de tranziţie, aflată la hotarul a două lumi însuşindu-şi condiţia ipostazierii dilematice a eroului shakesperian : „Maintenant, sur une immense terrasse d'Elsinore, qui va de Bâle à Cologne, qui touche aux sables de Nieuport, aux maris de la Somme, aux craies de Champagne, aux granite d'Alsace, — l'Hamlet européen regarde des millions de spectres.

Mais il est un Hamlet intellectuel. Il médite sur la vie et la mort des vérités" [4].

Dintre toate, evenimentul care zguduise cel mai mult era, firesc, războiul cu întregul său cortegiu de grozăvii, ce prilejuia un prim bilanţ de asemenea proporţii : „Faptele ne uluiesc — scria M. Ralea — peste douăzeci de milioane de oameni şomează muritori de foame. Germania e în faliment. Trufaşa

4 P. Valèry, *Variété*, cinquante-neuvième édition, Paris, 1924, p. 19.

Anglie negociază pentru prima oară un împrumut la Paris, cere ajutorul Americii"[5], iar T. Vianu: „Niciodată n-am simțit mai puternic ca acum enigmaticul suflu al vieții plutind în jurul meu. Lucrurile apar la suprafață dintr-o nesfîrșită și îndepărtată umbră, mă cheamă și iar dispar și eu mă simt ca o parte mică, dar pe care o înțeleg dintr-un neînțeles ale cărui granițe le caut"[6].

Datele înserate la subsol[7] au fost extrase din sinteze istorice, dar, cum spuneam, cealaltă memorie, care și le-a grefat dramatic în structura sa, dă adevăratul sens al *autenticității* lor, cu multiple și contradictorii consecințe, cum vom vedea, în cultura și eseul vremii." Se vorbește mult astăzi de zguduirea sufletească lăsată moștenire pretutindeni după război... — observa O. Goga într-un volum memorialistic — Nu știu, sub acest raport al transformărilor radicale de pe urma războiului, ce s-a schimbat mai mult împrejurul nostru: harta politică, ori harta sufletească a Europei? În orice caz, în bătaia furtunei recente s-a plămădit un om nou, o conștiință nouă, o morală nouă... care nu s-a definit încă în mod categoric, dar pe care orientarea fină a artiștilor o sesizează și o despică necontenit"[8].

„Palma războiului... cutremurătoare și adevărată", cum o numea și M. Sebastian, produsese adînci mutații de conștiință. „Mă întorceam — confesa și Camil Petrescu — dintr-un război, în care cu camarazii mei stătusem în fața cerului și a morții singuri"[9].

5 M. Ralea, *Valori*, Buc., R.F.C., II, 1935, p. 70.
6 T. Vianu, *Generație și creație*, contribuție la critica timpului, Buc., B.p.t., nr. 1441-42, p. 27.
7 Războiul care durase 4 ani și jumătate antrenase 36 de țări, reprezentînd ca populație aproximativ 62% din cea a lumii. Au murit 20,5 milioane de oameni, iar alte 15 milioane au devenit invalizi etc. (apud *Ekonomiceskie nauki*, nr. 8, 1970).
8 O. Goga, *Precursori*, Buc., C. N., 1930, p. 15.
9 Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, b.p.t., Minerva, 1971, p. 290.

Sînt mărturii care sintetizează o experiență generalizată și determinantă pentru majoritatea creației intelectualilor vremii, opere ce, ca și legendara Phoenix, vor consuma pentru a se crea drama intelectuală a autorilor lor.

Dintr-un asemenea comandament de intensă trăire a istoriei contemporane, am coordonat și perioada de analiză, iar nu din cine știe ce miraj al cronologiei: „Secolul trecut s-a sfîrșit în 1914, ceva mai tîrziu decît valoarea lui aritmetică, după cum secolul al XVIII-lea s-a isprăvit în 1789, adică ceva mai devreme"[10], simțea limita *a quo* conștiința epocii.

Cîteva fapte vor fi, credem, necesare și suficiente în completarea fierberilor acestui context, care antrena, normal, toate compartimentele vieții sociale și spirituale. Nebănuitele mutații se petreceau sub ochii aceleiași generații.

E un loc comun în istoria științelor de pildă că la mijlocul secolului al XIX-lea, acestea înregistraseră progrese pe un front foarte larg. Concepții ce tindeau să devină clasice chiar în contemporaneitatea lor se structurau în toate marile compartimente prin contribuțiile unor savanți ca Newton, Copernic, Kepler sau Darwin, astfel încît, după exprimarea unui exeget al chestiunii, spre sfîrșitul veacului, „știința părea să-și atingă limitele"[11]. Se descriseseră mișcările aștrilor și ale Pămîntului, se măsurase viteza luminii considerată uniformă în toate direcțiile și așa mai departe.

Secolul următor aduce însă noi elemente cantitative și calitative, ce vin să zdruncine cunoștințele ce păreau infailibile, ale veacului precedent: *cantitativ*, mai ales prin explozia informațională ce deruta

10 M. Ralea, *Scrieri din trecut*, I, E.S.P.L.A., p. 181.
11 J. D. Bernal, *Știința în istoria societății*, E. P., p. 491.

(„Tot ce se știa, consistent și argumentat — acum 200 de ani, alcătuia o jumătate din ce s-a știut la 1850, un sfert din ce s-a știut la 1900.") [12] ; *calitativ*, prin apariția unor noi teorii : în fizică cea a cuantelor lui Planck care spulberă viziunea invariantă a energiei, introducînd valoarea discontinuității acesteia ; în matematică sînt refuzate postulatele de secole ale geometriei lui Euclid prin apariția geometriilor neeuclidiene și a teoriei mulțimilor etc. „Iată un fenomen straniu cu adevărat, fără precedent în istoria gîndirii — citim într-o „Prefață" la o carte de specialitate, celebră în epocă, *Les fondaments des mathématiques* — O știință parvenită la starea pozitivă este pe cale de a face drumul întors și de a reveni la starea metafizică. Și această știință este cea mai simplă, cea mai veche, cea mai perfectă dintre toate : matematica" [13].

Dar la fel de rapid se produce pentru o parte a intelectualității și fenomenul straniu al convertirii sensurilor noilor descoperiri. Așa s-a întîmplat, de exemplu, cu teoria de cea mai acută circulație în epocă, cea a relativității, desăvîrșită de Einstein în 1915. Strămutarea ei, prin analogie, pe teritoriile altor compartimente spirituale, a căpătat după primul război mondial un accentuat caracter mistificator. Intelectualii blazați s-au agățat bucuroși de ea pentru a-și justifica refuzul de a privi realitatea în față. „Nu le trebuia mai mult decît să folosească cuvîntul „relativitate" și să spună „totul este relativ" sau „depinde de ceea ce vreți să spuneți". Relativitatea a stat apoi la baza a numeroase lucrări de popularizare a misterelor științei" [14].

---

12 V. Săhleanu, *Nobila aventură a științei*, Ed. Albatros, p. 7.

13 „Prefața" la P. Gonseth, *op. cit.*, Paris, Ed. Blanchard, 1926.

14 J. D. Bernal, *op. cit.*, p. 534.

Faptele literare coroborează, punînd în discuție fenomenul unor mutații și pe acest teritoriu.

Avîndu-i în vedere dinamica inovatoare pronunțată prima afectată va fi *lirica*. Față de poezia veacului trecut, cea a perioadei în discuție, desentimentalizează intelectualizînd emoția lirică. Fenomenul i se părea chiar lui Eugen Lovinescu deosebit de grav. „Intelectualizarea emoției spre care se îndreaptă poezia cea mai recentă este, de fapt, dovada insuficienței lirismului ; operația delicată a exprimării sentimentului prin procedee intelectuale, marchează uneori inexistența lui" [15]. Lirica „nouă" abandona, așadar, o întreagă tradiție prozodică, navigînd, uneori prețios, către un estetism în divorț cu publicul, ca în cazul „poeziei pure". Supremația genului conducea, de asemenea, la revărsarea liricului în alte genuri literare (vezi ideea *„panlirismului"* la Mihail Sebastian) către retorică, metafizică, creînd rezonanțe involutive ca acelea din cugetările „trăiriste" ale lui Emil Cioran. Cităm doar un scurt fragment dintr-o asemenea autodefinire dată tocmai „lirismului absolut", luat din volumul *Pe culmile disperării :* „Aș vrea să izbucnesc într-o explozie radicală cu tot ce am în mine, cu toată energia și cu toate conținuturile, să curg, să mă descompun și într-o expresie nemijlocită distrugerea mea să fie *opera* mea, creația, inspirația mea. Să mă realizez în distrugere, să cresc în cea mai nebună avîntare pînă dincolo de margini și moartea mea să fie triumful meu. Aș vrea să mă topesc în lume și lumea în mine, naștem în nebunia noastră un vis apocaliptic, straniu ca toate viziunile de sfîrșit și magnific asemenea marilor crepusculi. Din țesătura visului nostru să crească splendori enig-

---

15 E. Lovinescu, *Scrieri*, vol. I, *ed. cit.*, p. 441 ; vezi și Eugen Simion, *Criză lirică, criză poetică*, R. L., 45, 1969, precum și Al. Dima, *Poeții și criza poeziei*, vol. *Fenomenul românesc sub noi priviri critice*, studii și comentarii, Craiova, Ramuri, 1938.

matice și umbre cuceritoare, forme ciudate și adîncimi halucinante"[16].

Epicul se sincronizează și el liricii, din acest punct de vedere. Eseul timpului numește, printre altele, o criză a subiectelor : „Atîtea veacuri de literatură au epuizat complet situațiile și posibilitățile sufletești ale unui triunghi evoluînd implacabil în jurul unui pat... Criza de subiecte nu este o glumă"[17], alta a personajului prin disoluție caracterologică, apoi a compoziției prin fenomenul „polytomiei" etc. Acestea sînt corelate de gustul tot mai accentuat pentru forme literare considerate hibride, de abdicare de la marea tradiție epică, cum ar fi : romanul polițist, romanțat și altele[18].

Fenomene asemănătoare se evidențiază și în *teatrul* românesc, numite eseistic mai ales de Radu Stanca sau Camil Petrescu și datorate insuficiențelor „repertoriilor, regiei, actorilor"[19]. Dacă adăugăm acestora un interes anemic pentru lectura cărții beletristice („Cinci ani pentru epuizarea a trei mii de exemplare ale unei cărți de mijlocie valoare")[20], deopotrivă cu unul și pentru cea de critică („Sîntem cei dintîi care ne bucurăm la apariția unei cărți de critică. Editorul român aproape nu cunoaște acest gen, iar extrem de rara tipărire a unui volum de impresii literare, în loc să apară un eveniment, devine, prin excepție, o ciudățenie", cum nota amar P. Constantinescu[21]) și alte cîteva fapte, avem atunci conspectul aproape complet al unei perioade coordonată de profunde mutații cantitative și calitative în toate domeniile vieții sociale și suprastructurale.

---

16 E. Cioran, *Pe culmile disperării*, F.R.C., II, 1934, p. 68.
17 M. Sebastian, *Eseuri, cronici, memorial*, Ed. Minerva, 1972, p. 43.
18 Vezi și C. Petrescu, *Modalitatea și tehnica romanului polițist*, vol. *Teze și antiteze*, ed. 1971, p. 52 și urm.
19 *Ibid.*, p. 374-377.
20 Al. Busuioceanu, *Ethos*, Cugetarea, 1941, p. 251.
21 P. Constantinescu, *Scrieri*, IV, Minerva, 1970, p. 203.

DESCOPERIREA SINCRONICULUI ȘI TEORIA STILURILOR

Acestea fiind faptele, care ar fi sensurile ce leagă cele două epoci la o atît de îndepărtată distanță istorică ? Răspunsul îl va formula teoria culturii la care eseul timpului aderă aproape necondiționat, pornind de la observarea unor asemănări între diferite perioade sau între fenomenele diverse ale acereiași contemporaneități. Eseistul descifrează astfel unități tipologice ascunse de superficialul contradictoriu al evenimentelor, concretizate în descoperirea *dialecticii sincronicului* și în structurile arhetipale ale *teoriei stilurilor*.

O adevărată gîndire sistematică a sincronicului o realizează în epocă Eugen Lovinescu în a sa *Istorie a civilizației române moderne* (1924—1925), bazat pe ideea necesității concordanțelor. Punctul de plecare era sociologic, reevaluîndu-se astfel disputata problemă a autonomiei esteticului. Termenii ecuației chestiunii erau la Eugen Lovinescu în ultimă instanță : național-universal (întreaga noastră literatură interbelică concurează prin dimensiuni și intensitate literatura celor mai evoluate țări). Pătrunzînd însă în subtilitatea procesului, teoria literară privește dintr-o perspectivă sceptică posibilitatea explicării relațiilor sintagmatice ale faptelor. Așa cum spun și R. Wellek cu A. Warren : „Adevăratele paralelisme ce rezultă din identitatea sau similaritatea cadrului social sau intelectual n-au fost analizate concret aproape niciodată. Nu avem studii care să arate concret, de pildă, modul în care într-o anumită epocă sau într-un anumit cadru toate artele își lărgesc sau își restrîng preocuparea pentru obiectele „naturii", sau cum normele artistice sînt legate de anumite clase sociale, fiind astfel supuse unor

schimbări uniforme, sau cum valorile estetice se schimbă în pas cu revoluțiile sociale"[22].

Eseistul român este mai încrezător în virtuțile rațiunii aici și nu se arată prea mult interesat de raporturile intime ale procesului, problemă ce, dealtfel, nici n-ar fi putut fi rezolvată prin competența posibilității eseistice. Exemplar rămîne, din acest punct de vedere, eseul cunoscut al lui Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, care dezvoltă pentru realitățile interbelice ideea sincronismului, îndeosebi al literaturii cu filozofia și știința timpului. Una din ideile fundamentale pe care le pune în discuție autorul este cea a dezvoltării inegale a domeniilor, dezechilibru soluționat abia în deceniile interbelice. „Literatura epică de pînă la Proust nu se mai integra structurii culturii moderne, iar față de evoluția realizată de știință și filozofie în ultimii patruzeci de ani, această literatură epică rămăsese anacronică.

Se poate preciza anume că arta literară, arta romanului îndeosebi, rămăsese într-un stadiu caracterizat anterior, că știința și filozofia timpului nostru nu-și aveau o literatură epică într-adevăr corelativă". Iar concluzia : „Dacă afirmăm că literatura unei epoci este în corelație cu psihologia acelei epoci și dacă stăruim să arătăm că psihologia însăși este în funcție de explicația filozofică a timpului, ne reîntoarcem cu și mai multă îndreptățire la afirmația că o literatură trebuie să fie sincronică structurat, filozofiei și științei ei"[23].

Sincronismul descifrat de Camil Petrescu pentru momentul romanului proustian îl forma în fizică și chimie relativismul lui Einstein și teoria quantică, în biologie — neovitalismul, în filozofie — bergsonismul etc. Încercările multiple de punere în acord de-

22 R. Wellek și A. Warren, *Teoria literaturii, ed. cit.*, cap. „Literatura și celelalte arte".

23 C. Petrescu, *vol. cit.*, ed. 1971, p. 3 și 4.

vin, și în această ordine de idei, acte traumatismale.

Observarea sincronismului în contemporaneitate îl conduce apoi pe eseist la descifrarea unei anume unități tipologice. Embrionară în scrierile mai timpurii, problema se întregește, de exemplu, la Lucian Blaga în *Fețele unui veac* (1926) (titlul este el însuși semnificativ). Prefața cărții numește teoretic ceea ce eseul urma să demonstreze faptic, treaptă cu treaptă. Aceeași idee îl va călăuzi și în *Fenomenul originar* (1925). În interpretarea sa Lucian Blaga este mai aproape de viziunea behavioristă a simultaneității. Bergsonismul, cum știm, reintegra epicul temporalității, behaviorismul, dimpotrivă — spațialității. Pe gînditorul român, perspectiva ireversibilității timpului îl conduce la ideea fatalității, a tragicului, de unde preferința pentru cauzalitatea spațiului care „are o orînduire răsturnabilă — de aici sentimentul de încredere ce-l inspiră conștiinței umane. Spațiul și cauzalitatea, omul le poate *stăpîni*, dar de fatalitate e el însuși stăpînit"[24].

Și astfel cresc, pluridimensionate, curente de manifestare largă pe teritoriile suprastructurale : romantismul, naturalismul, expresionismul și celelalte. Drumul cercetării începe cu dezvoltări pe suprafață, de obicei în succesiunea : filozofie, literatură, pictură, știință, societate, adăugîndu-i-se ulterior o descindere pe verticală, către absolut, către elementele esențiale ale „fenomenului originar". Astfel, *romantismul* l-a reprezentat în filozofie Hegel, care desăvîrșește estetica idealismului clasic german obiectiv. „Filozofia aceasta așa mișcată cum e, poate servi un fericit teren de analogie pentru cele mai multe apariții ale timpului"[25]. Venită după „răceala și rigoarea clasicilor, pictura lui Delacroix înseamnă o asemănătoare ieșire din statica ideilor

24 L. Blaga, *Zări și etape*, E.P.L., 1965, O. *Spengler, Fenomenul originar*, p. 199.

25 *Ibidem, Despre romantism, Fețele unui veac*, p. 82.

platonice“ (Hegel concepe „ideea“ ca o formă mobilă perpetuă). Setea de „acțiune“ a timpului este pregnant sugerată de tabloul acestuia *„Zeița libertății duce poporul pe baricadă“* cu figuri în mișcare, tumultoase.

Ilustrarea poetică a romantismului ar fi Byron, întruchipat ca personaj literar în Euphorion din *Faust*-ul lui Goethe. Cuvier, prin teoria geologică a catastrofelor și a creațiunilor repetate, ar reprezenta ipostaza teoretică deplină a romantismului în știință, iar pe plan social, „revoluțiile și contrarevoluțiile“ napoleoniene. Dimensiunile de esență ce structurează datele romantismului sînt în interpretarea lui L. Blaga : patosul mișcării, pasiunea creatoare, elementul romantic și anecdota cosmică. În aceeași ordine de idei, naturalismul se ordonează pe oroarea de metafizică, destinul în pasivitate etc.

Ulterior, sincronismului spațialității i se alătură totuși și temporalitatea ca devenire. Teoria „fenomenului originar“ a lui Goethe, ce dă și titlul unui volum de eseuri, este urmărită în evoluția ei relativ cronologică la : Schelling, Strindberg, Weininger, Nietsche, Spengler, oprindu-se la concluzia că metoda „prin care se ajunge la stabilirea mintală sau mai bine zis la plăsmuirea mintală a unui „fenomen originar“ este aceea a *analogiilor*“ [26], iar în altă parte că „între cubistul Picasso și fizicianul Einstein există înrudiri de atitudine pe care ei nici nu le visează“ [27].

Cum spuneam, ideea stilului epocii nu aparține ca originalitate, eseului, dar acesta o nuanțează și contribuie la impunerea ei. Se știe, sînt acceptate în genere trei mari sensuri ale stilului : pentru individualități, epoci și culturi. Reactualizînd cunoscuta formulare a lui Buffon „le style c'est l'homme même“, gîndirea interbelică a unei epoci ce aspiră la

26 *Ibidem, Concluzii, Fenomenul originar,* p. 213.
27 *Ibidem, Noul stil, Fețele unui veac,* p. 195.

individualitate consideră evidențierea specificității personalității creatoare, ca o sarcină primordială a stilisticii, de unde și apariția în epocă a ***stilisticii genetice***. Stilurile individuale nu pot fi absolutizate în determinare, cu cel istoric și social, așa că „este un stil al epocii, și este un stil al individului. Despre un scriitor oarecare de la 1820 se poate spune că scrie ca la 1820. Despre Chateaubriand de la 1820 nu se poate spune decît că scrie ca Chateaubriand“ [28]. O încercare de soluționare a stilului pe linia relației amintite o face Nietzsche prin așezarea la temelia culturilor, nu a individului creator, ci a colectivității unitare, cu aceeași funcție creatoare. Analogia o face cu unele culturi antice, mai apropiate structural de ideea de grup, de cetate, de unde și concluzia „lipsei de stil“ pentru cultura modernă, expresie a unei presupuse sterilități artistice. De aici replica polară susținută și de F. Aderca : „stilurile“ trebuie căutate nu în colectivitatea, care nu mai e azi matricea creatoare, ci în personalitatea perfect originală“ [29].

Nu e necesar să aducem argumente în plus pentru evidenta eterogenitate stilistică a perioadei interbelice. Worringer deosebea doar polii : impresionism și expresionism, la care trebuie adăugați însă și alții. De aceea, deschizîndu-se un salon de pictură la Viena, L. Blaga comenta : „N-a fost desigur, un lucru ușor să aduni în aceeași sală sau în încăperile aceleiași clădiri zugravi și cioplitori din țări despărțite încă de ecourile sîngeroase ale unei lupte abia sfîrșite. Mozaicul operelor adunate trebuie să fie într-adevăr foarte pestriț“. Dar faptul e perfect posibil, fiindcă „stilul unei epoci e totdeauna mai unitar decît îl văd și-l judecă contemporanii“ [30].

28 Al. Philippide, *Considerații confortabile,* Ed. Eminescu, 1970, p. 343.
29 F. Aderca, *Mic tratat de estetică sau Lumea văzută estetic,* Ed. Ancora, p. 70.
30 L. Blaga, *Ferestre colorate,* 1926, p. 72.

Stilul își găsește o primă susținere de coerență în principiul *vieții*, care prin reinterpretare perpetuă îi menține actualitatea. „Actualitatea reconsideră mereu stilurile — scria și R. Stanca —, iar elementele lor valabile (autentice) trec mereu din strămoși în strămoși, ca o ereditate sănătoasă și indestructibilă. Dacă stilul ar fi un fapt istoric el ar rămîne mereu același, ca o fotografie. El însă „devine" mereu și există un stil al prezentului de a vedea stilurile istorice. Cînd spunem că în înscenările noastre „modernizăm" un autor, că îl actualizăm, spunem de fapt că adoptăm stilul acelui autor la stilul zilelor noastre, mai mult chiar, la stilul nostru „personal" [31]. *Reinterpretarea* este însă de dublu sens, „adaptarea" la idealul nostru, implicînd și o cantitate de influență, de asimilare a idealurilor receptatului, așa cum pentru G. Călinescu studiul operei eminesciene creează premizele integrării elementelor romantice în propria-i gîndire estetică [32].

Teoria trebuia să-și imagineze însă, pentru a supraexista, modele practice, de aceea caută răspuns la natura stilului propriei epoci. Aproape unanim se accepta că perioadei interbelice îi este specific ca stil un anume *neoromantism cu tente renascentiste* : „Cultura română se găsește astăzi în plin romantism" (R. Stanca) ; „Fenomenul romantic, departe de a-și fi sleit interesul, continuă să se mențină pe planul actualității" (Ș. Cioculescu) etc. Și aceasta mai ales pentru că, lucru știut, *epocile revoluționare sînt epoci de conținut*.

Găsindu-se definirea stilistică a epocii, puteau fi indicate cu ușurință și soluțiile de depășire a impasurilor oricărei circumscrieri formale. Acestea vor fi mai multe, dar majoritatea izvorăsc, limitat dar totuși generos, din reforme culturale. Cei mai mulți văd ieșirea din această „derută istorică" în reînvie-

31 R. Stanca, *Acvariu*, Ed. Dacia, 1971, p. 187.
32 I. Bălu, *G. Călinescu*, Ed. C. R. 1970.

rea idealurilor perene ale *clasicismului*, de unde și o nouă perspectivă în interpretarea stilurilor ca *permanențe umane*. Worringer soluționase chestiunea prin alternanța clasic-gotic [33], G. Călinescu prin clasicism, romantism, baroc, Al. Philippide în romantismul ca stare de spirit [34] etc. „Generația mea, scria P. Pandrea, inițial și substanțialmente romantică și expresionistă, studenți sosiți eminescieni sau arghezieni din țară, molipsiți de mediul berlinez, s-au convertit la știința de valori obiective și la clasicism. Graficul febrei romantice căzut treptat, și stabilizat la știință, la valori concrete, la neoclasicism, este clar la toți echipierii de odinioară, la tot grupul nostru" [35]. G. Călinescu va pleda pentru clasicitate în *„Nihil sine deo, nihil sine rege"* [36] tot fiindcă clasicismul e mai mult decît un curent, e o vîrstă a creației. După neliniștea căutărilor începuturilor se impune revelația, maturitatea împlinirilor. „Clasicismul e o vîrstă estetică... Astfel există un moment clasic chiar în opera oricărui romantic, romantismul nefiind nici el altceva decît tot o etate artistică, aceea a căutării, a sforțării, a dezechilibrului revoluționar în epoca de tranziție creatoare" [37]. La fel T. Vianu impunea, într-un eseu din 1933, *„Idealul clasic al omului"* [38] necesar modernului prin valorile lui : unitate, echilibru, raționalism etc. Reactualizarea clasicismului comportă totuși uneori și un ușor „estetism" cu tendințe asociale : „Dar poate antiteza cea mai izbitoare cu idealul clasic o găsim

33 Vezi W. Worringer, *Abstracție și intropatie și alte studii de teoria artei*, Univers, 1970.
34 Al. Philippide, *Studii de literatură universală*, E. T., f. a., p. 32.
35 P. Pandrea, *Eseuri. Portrete și controverse. Germania hitleristă. Pomul vieții*, Minerva, 1971, p. 5.
36 *„Jurnalul literar"*, nr. 19, 7 mai 1939, p. 1.
37 M. Ralea, *Valori*, R.F.C., 1935, p. 14.
38 T. Vianu, *Idealul clasic al omului*, 1934, Vezi și G. Călinescu, *Sensul clasicismului, Principii de estetică*, E. P. L., 1968, p. 357, și urm.

în spiritul modern al reformei sociale" (T. Vianu) ; „Maşina, din punct de vedere al „stilului" culturii colective, are aceeaşi valoare şi semnificaţie cu epopeea şi tragedia greacă sau catedrala gotică" (F. Aderca). Ideea simbiozei stilurilor susţine, în fond, ca replică faţă de avangardism, necesitatea tradiţiei.

O originală interpretare a stilurilor se va realiza şi prin corelarea acestora *de teoria genurilor literare*. Ideea se sprijinea pe observaţii mai vechi. Specificul clasicismului îl dădea tragedia, al romantismului — lirica, al parnasianismului — sonetul etc. Referitor la epoca modernă, orice generalizare de acest fel devenea specioasă, conspectul de literatură interbelică românească dovedind o manifestare aproape egală a tuturor genurilor. S-ar putea totuşi deduce, la o observaţie deocamdată prezumtivă, că eseul, încă cu Montaigne, susţine într-un fel *barocul* ca stil, printr-un anume rafinament estetic (străin totuşi estetismului). Observaţia o face printre cei dintîi Mircea Eliade, care definind „barocul estetic" îl apropie de Montaigne, pentru îmbinarea organică în eseul acestuia a lumii greco-romane cu exoticul unei geografii. Eseistul român îşi sprijinea intuiţia pe teoria stilului lui Eugenio d'Ors [39]. Prin „materia" sa, „tehnica", suprasolicitarea genului etc., eseul pare să corespundă, într-adevăr, unui moment de interferenţe şi amplitudine, de virtuozitate ideatică şi imaginativă în istoria stilurilor. Şi aceasta, dintr-un adevăr permanent subînţeles din cele spuse pînă acum, fiindcă, dacă am început definirea stilului prin *principiul vieţii*, l-am avut totdeauna în vedere şi pe cel *estetic*. O spune însuşi eseul. Dacă unii scriitori ai timpului „au scornit teoria că stilul este dispensabil şi chiar păgubitor, pentru cine urmăreşte cu neînduplecare *descoperirea adevărului*" [40], replica se formula necondiţionat : „Noi iubim stilul just, nu stilul frumos. Scriitorul trebuie să fie adecvat obiectului : e tot ce-i cerem" (M. Sebastian). „De altfel cînd zic stil, înţeleg tocmai această eleganţă, care, pornită din preocupările aspectului, se intensifică în ordinea morală şi intelectuală, alcătuind cu o palidă voinţă interioară grija pentru puritate" (Camil Petrescu). Sînt revendicări justificate şi din perspectiva celei mai exigente „logici a frumosului" cum ne convinge L. Rusu, care-l defineşte ca structură formală determinată de esenţialitatea lucrurilor şi atitudinea spirituală, individuală şi colectivă deopotrivă. [41]

39 Eugenio d'Ors, *Trei ore în Muzeul Prado, Barocul*, Ed. Meridiane, 1971.

„CRIZA CULTURII EUROPENE" SAU „CULTURA CRIZEI" ?

În faţa unei atari situaţii suficient complexă, suficient contradictorie, gîndirea interbelică — regăseşte formula ce pare s-o denumească întocmai : *criză*. O ştiinţă nouă creşte şi se fundamentează acum, cu scopul nu tocmai comod de a descifra legităţile unui asemenea fenomen, care tindea să se suprapună însăşi vieţii : *teoria culturii*. Punctul iniţial de sprijin îl constituia o prejudecată estetică cu suficientă vechime istorică, cum ar fi cea a raportării fenomenului artistic la faptul biologic, medical, în virtutea căreia opera de artă venerată trebuie să fie, conform acestui determinism facil, rodul unei personalităţi desăvîrşite din punct de vedere biologic şi etic.

Încă din Antichitate, Aristotel compara printre altele *„forma"* sau *„împlinirea"* cu starea omului

40 v. Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, II, E. P. L., 1968, p. 371.
41 L. Rusu, *Logica frumosului*, E. L. U., p. 163.

treaz, iar „materia“ sau „potențialitatea“ cu starea omului adormit[42]. Ideea ținea într-un fel și de un anume moralism scolastic ce generalizează aprioric exemplaritatea unor biografii de creatori.

O interesantă disociere, „din punct de vedere sanitar“, a unor noțiuni estetice (romantism, clasicism, baroc) realizează pentru eseul românesc interbelic G. Călinescu. Eroul clasic, spune acesta, e „sănătos“, cu o sănătate însă de tipul gladiator, care presupune o insuficiență a antenelor nervoase. Romanticul, se știe, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (cităm suferințele „clasice“ ale romanticului), atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială și sufletească mai mare decît acești bolnavi o au în realitate. Bolnav încearcă a fi și autorul romantic (Lenau, Chopin, Eminescu etc.), chip de a spune că atunci cînd se întîmplă a fi bolnav are sentimentul de a fi pe o culme“[43].

Parcurgînd biografiile unor artiști aflăm (fără a leza astfel în nici un fel prestigiul lor și al operelor lor) că unii aveau manifestări ciudate în viața socială, că alții se drogau etc. „Dacă aș fi avut picioarele ceva mai lungi, n-aș fi pictat niciodată“[44], ar fi spus Toulouse-Lautrec. Orice strictă condiționare între creator și operă este însă neîntemeiată, ca și interpretarea a ceea ce s-a numit *„fin de siècle“*, formulă lansată la sfîrșitul secolului trecut, nu întîmplător de un medic, Max Nordau[45]. Sprijinindu-se axiomatic pe premiza psihanalitică că nu există om perfect sănătos, coroborată cu datele oferite de biografiile unor artiști cum ar fi Wagner, Tolstoi, Verlaine, Nietzsche ș. a., Nordau conchidea, conform unei

42 Vezi : Aristotel, *Metafizica*, Ed. Acad. 1965, 1048, a, b.

43 G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, E.L.U., 1965, p. 16.

44 Apud. A. Rădulescu, *Rîde Aristofan, plînge Horațiu*, Ed. Albatros, p. 29.

45 Vezi pentru amănunte și G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, 1968, vol. II, p. 405 și urm.

logici profesionale, că operele artistice ale unor „degenerați“ nu puteau fi decît bolnave.

Și astfel, pas cu pas, se structurează o nouă teorie a culturii, fundamentată și perfectată, cum se știe, de neurologul și psihiatrul austriac Sigmund Freud. Criteriile estetice sînt convertite : „Sănătos“ — nota ironic F. Aderca — se aplică azi numai la elementul sufletesc al artistului și ierarhizarea operelor de artă se face luîndu-se de bază această sănătate... metafizică[46]. Și mai departe : „Scriitorul nou, original, e totdeauna „bolnav“ față de scriitorii precedenți și fără o *descompunere*, o *disociere* nouă și o nouă îmbinare a elementelor sufletești sau a mijloacelor de expresie, nici nu se poate concepe *viața* fenomenului artistic, care e contrariul fenomenului natural și deci sănătos, al repetiției. Toate școlile noi literare au fost la apariția lor, învinuite că sînt „bolnave“ cînd de fapt ele nu făceau decît să înnoiască arta literară“[47].

Se conturează astfel, în filozofia culturii interbelice, interpretarea *morfologică* a culturii, conform căreia aceasta ar evolua în cicluri „biologice“, spiralate, asociate momentelor vitale fundamentale : nașterea, creșterea, maturizarea, îmbătrînirea, moartea[48].

46 F. Aderca, *Mic tratat de estetică sau Lumea văzută estetic*, Ed. Ancora, p. 24.

47 Amintim doar contribuțiile altor filozofi medici, cum ar fi Georges Duhamel, care scria în 1962 că „civilizația lumii umane trece printr-o criză. Ea este bolnavă“ *(Crise de la civilisation*, Problèmes de civilisation, Paris, „Mercure de France“, 1962, p. 11), sau Erich Fromm ce a publicat o carte intitulată semnificativ *(Société aliéné et société saine*, Toulouse, la Courrier du Livre), ca și unele capitole : „Poate fi bolnavă o societate ?“, (II), „Sănătatea mentală și societatea“ (IV) etc.

48 Primul intelectual care o adoptă în cultura noastră merge către originile ei, la Cantemir cu *Istoria creșterii și descreșterii Imperiului otoman (Incrementa atque decrementa aulae othomanicae*, 1716), urmat de Stolnicul Cantacuzino care vorbea despre cele trei „stepene“ : urmare, stare și coborîre) etc.

Într-o asemenea interpretare (antropologică) a culturii, crizelor biologice, verificate de teoria științelor naturale, le vor corespunde prin analogie„ „crize" sociale și culturale. „Criza" a fost în acest sens definită ca o dificultate momentană, pasageră, expresie a unui conflict de neconcordanță (între conținut și formă, de exemplu), care declanșează saltul calitativ, în sens negativ, sau pozitiv, fără însă o distrucție totală a momentului anterior, ca în cazul sensurilor încorporate de noțiunile *„conflict social"* sau *„revoluție"*. Dezvoltînd peste limitele necesare observația de mai sus, unii teoreticieni au emis chiar ipoteza unei crize permanent prelungite, prin care societatea ar trece necontenit, motiv ce o face inofensivă. „Angoasa" crizei tinde și se transformă astfel într-o dimensiune „umană" firească ca și odihna. „Vom observa totuși — replica Gh. Achiței — că există civilizații, ori există culturi ce trăiesc mai frecvent diferite stări de criză, iar altele, mai puțin sau de loc. Mai rămîne în acest caz criza un fenomen general uman ?" [49].

O variantă a acestei interpretări este cea care definește criza ca o stare de permanență, dar într-o desfășurare polară cu o altă stare, cea „de grație". Transpusă pe alte teritorii ea generează dihotomii ca : permanență romantică — permanență clasică, ipostază dyonisiacă — ipostază apollinică și așa mai departe [50].

Amintind numai celebritatea contribuției la teoria generală a problemei realizată de Paul Hazard prin *La crise de la conscience européenne (1680—1715)* [51], ne vom referi succint doar la cîteva dintre efectele culturale mai cunoscute și de necesară referință pentru demonstrația noastră viitoare, expresie evidentă a traversării de către societate *a unei incontestabile crize intensive* [52].

Prima mare explozie tehnicistă a celui dintîi război mondial accentuează perspectiva primar instinctivă, barbară a conceptului de *civilizație*, care va pune în dezbatere cu acuitate problema cuprinsă în sintagma subtitlului nostru și generic al unor cărți de succes în epocă. Se adaugă acestora încercarea de rezolvare a unor iminente probleme sociale prin transferarea lor pe alt plan, cum observa încă atunci, printre alți intelectuali progresiști, N. Bagdasar : „Așa se explică de ce acum un deceniu și jumătate aproape, cînd conflictele politice și economice dintre statele europene luaseră calea dură a armelor, s-a căutat să se explice acest fapt nu numai cu ajutorul unor fenomene politice și economice, ci se vedea în el rezultatul crizei prin care trecea cultura europeană însăși" [53].

Opoziția cultură-civilizație este de dată recentă. Romanii înțelegeau prin *cultură „lucrarea pămîntului"*, deci o acțiune activă a omului în domeniul vieții materiale, sens moștenit și de contemporaneitate în relația : activitate practică și teoretic-spirituală. Prin *civilis-civilitatis* numeau calitățile generale ale cetățeanului în relațiile sale cu ceilalți semeni, concretizate în noțiuni ca *amabilitate, politețe* etc. Nu exista, așadar, ideea opoziției celor două noțiuni la romanii, ce se comparau doar cu *barbarii*, exponenți ai unor societăți cu statut de inferioritate, neromane și negrecești.

Renașterea, prin Dante cu *De Monarchia*, extinde semnificația civilizației, înțelegînd prin *humana ci-*

49 Gh. Achiței, *Criza termenului de „criză"*, Amfiteatru, martie, 1971.

50 Vezi Șt. Aug. Doinaș, *Lampa lui Diogene*, Ed. Eminescu, p. 245.

51 Tome I-II, Ed. Boinvin & Co, Paris, 1935 (tradusă și în românește.)

52 Pentru detaliile ce depășesc intenționalitatea noastră, vezi Al. Tănase, *Introducere în filozofia culturii*. E. S., Buc., 1968.

53 N. Bagdasar, *Din problemele culturii europene*, Buc., Societatea română de filozofie, 1931, p. 31.

vilitas o categorie ce depășea noțiunile restrînse de individ, popor, pînă la afirmația că „patria mea este lumea în general". Antifeudalismul luminist fixează civilizația într-o accepție modernă de antiteze față de „epocile întunecate" anterioare. Se pare că termenul de *civilizație* apare către 1766, iar cel de *cultură* mult mai tîrziu.

Cartea de răsunet a sintagmei o va da în 1812—1822, Oswald Spengler : *Untergang des Abendlandes. (Declinul Occidentului)* Acesta se sprijinea în teoria sa pe ideea metafizică a *„ciclului istoric"*, a *„morfologiei culturilor"*, care suportă destinul evoluției biologice (se nasc, înfloresc și mor), de unde *fatalismul* implicat viziunii, încorporat chiar și de titlul cărții. În această succesiune, *civilizația* ar fi momentul decadent al unei *culturi*. „Civilizațiile sînt stările cele mai exterioare și cele mai artificiale pe care le poate atinge o specie umană superioară. Ele sînt un sfîrșit care succede devenirii ca devenitul, vieții ca moarte, evoluției ca cristalizare" [54].

Opoziția cultură-civilizație a cunoscut în interpretarea timpului și înfățișarea polarității *demonic-apollinic*. Cel care o va formula în termeni eseistici încă din 1871 va fi poetul și filozoful german Fr. Nietzsche în cunoscuta lucrare *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik, (Geneza tragediei din spiritul muzicii)* legată strîns de gîndirea veacului viitor prin spiritul negativist față de unele valori tradiționale ca morala, credința etc. Dyonisos și Apollo reprezintă în concepția gînditorului două orientări polare de abordare a lumii, forțele vieții și ale spiritului în care se stinge drama umană. Dragostea față de natură nu înseamnă un eros față de acele forțe ale ființei vii care pulsează în om. Aceste torente ale ființei pot fi înțelese fie ca o „activitate dionisiacă vitală", fie ca o „ordine apolinică spirituală, în frumusețea formelor ei". Relația dionisiacă față de lume poate fi tradusă prin acea dragoste pentru ființa de bază, față de Cosmos, înțeleasă ca un eros atașat de veșnica devenire. Ea are prin excelență un caracter direct realizîndu-se, pe calea simțurilor, o percepere, cu alte cuvinte, instinctivă, unde Rațiunea este văduvită de prezență. Încă din faza cunoașterii dionisiace se întrevăd elementele celei de a doua modalități de percepere a lumii, cunoașterea prin Apollo. Fiind una spirituală, aceasta reprezenta pentru Nietzsche o soluție de rezolvare a „crizei" printr-o reîntoarcere de la civilizație la cultură. Între cele două forme ale vieții s-ar duce o luptă continuă ce finalizează în lărgirea orizontului luminos al spiritului [55].

Pe linia antropologismului discutat, unii teoreticieni ai primului război mondial vor sprijini doctrina violentă pe promovarea unei *„Kulturi"*, diferită conceptual de cea umanistă. „Kultura este produsul tratatului de la Frankfurt, adică al celui mai formidabil imperialism cunoscut de la romani încoace. Kultura e, în adevăr, domnia organizației fără suflet, dezumanizarea civilizației, stăpînirea forței mecanice, rezultat al patruzeci de ani de prosperitate și de supremație politică și împotriva căreia s-a ridicat întreaga omenire civilizată și a învins...

Dar, în afară de Kultură, mai e și o admirabilă cultură germană, cultura lui Goethe, Kant și Beethoven", disocia Eugen Lovinescu [56].

Teoreticienii „crizei culturii" la noi vor fi mai mulți : pe lîngă istorici ca A. D. Xenopol sau N. Iorga și oameni ai literelor, printre care cităm pe E. Lo-

54 O. Spengler, *Le Déclin de l'Occident,* partea a II-a, vol. II, N.R.F., Gallimard, 1948, p. 31.

55 Vezi pentru amănunte : Hans Kaufmann, *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger. Fünfzehn Vorlesungen,* Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1969.

56 E. Lovinescu, *Scrieri,* I, *Critice,* E.P.L., 1969, p. 156, 158.

vinescu (*Istoria civilizației române moderne* (1924-1925) ori L. Blaga (*Trilogia culturii*, 1944)[57]. Literar, *poporanismul* este acela care se înscrie acestei interpretări. Accentuînd trauma social-morală a țăranului izbit de realitățile capitaliste, poporanismul nuanțează, în fond, problematica și motivul „înstrăinării" de mai veche tradiție în literatura noastră.

Orientînd, deci, exemplificarea către teritoriile literarului, criza culturii trebuia să se verifice și prin *criza literaturii*. Unele din mutațiile petrecute în marile compartimente ale beletristicului le-am numit deja, dar numai acestea n-ar fi suficiente în a descifra cu relativă claritate contururile unui proces beletristic atît de original, ca cel interbelic.

Faptele artistice arătau, pentru perioada în discuție, o efervescență creatoare deosebită, precizîndu-i încă de atunci originalitatea în cadrul mai larg al istoriei literare românești. Frămîntarea epocii interbelice instaurează o supremație lirică, diferită însă structural de cea a primului mare romantism, crescut acum dintr-o ambivalență dramatică a două trăiri opuse: sentimentalism și dezabuzare. „Sînt două sensibilități tăindu-se logic, izbucnind într-o clipă și sfîrșindu-se într-alta, înlănțuindu-se absolut și prăbușindu-se scurt[58]. T. Arghezi, G. Bacovia, L. Blaga, I. Barbu, A. Maniu sau I. Pillat vor da mărimea liricii interbelice alături de alții, fiecare cu un univers artistic propriu, individualizat. Marele eveniment îl va constitui însă încetățenirea epicului în dimensiunile cuprinzătoare și problematice ale romanului, de la realismul obiectiv al lui L. Rebreanu sau Cezar Petrescu la cel analist și autobiografic al lui Camil Petrescu sau H. P. Bengescu, de la cerebralul E. Lovinescu sau N. Davidescu, la dostoevskianul Gib I. Mihăescu, în consens cu evoluția genului în celelalte literaturi europene. "Ceea ce se întîmplă sub ochii noștri este un splendid și fecund început de epocă. S-a realizat enorm în adîncime și în amploare și nu sîntem departe de găsirea acelui *stil* de viață care este marca oricărei culturi autentice. Și aceasta datorită, în bună parte, romanului"[59] — scria încă în 1933 I. Chinezu. Și așa mai departe.

Efervescenței de afirmare i se adaugă, ca semn al diversității, coexistența polemică a diferitelor grupări literare strînse în jurul unor cenacle sau reviste (A. Maniu și L. Blaga ca poeți ai „Gîndirii", I. Barbu și C. Baltazar ai „Sburătorului", Al. Philippide, D. Botez, G. Topîrceanu ai „Vieții Românești"), deopotrivă cu fenomenul trecerii unor scriitori prin mai multe convingeri ideologico-literare, pentru că „sîntem într-o epocă de lămurire, de autointerpretare. Trebuie să ne cîntărim forțele și să ne identificăm temperamentul. Sufletul nostru nu e încă lămurit"[60]. Spiritul de grup se manifesta și în așa numita „conspirație a tăcerii" practicată de unele redacții ce ignorau programatic necolaboratorii, atitudine față de care va protesta printre alții și Camil Petrescu.

O altă coordonată a literaturii interbelice a fost accentuarea disputei dintre cele două culturi, exprimată și ilustrată printre alți eseiști și de M. Ralea în *Arta ca mentalitate de clasă*[61], apoi de volumul *Cele două Franțe*. Confruntările celor două „mentalități" se răsfrîng, printre altele, în polemica față de denaturarea mistică a „gîndirismului" întreținut de influența ideologică a eseistului existențialist danez Sören Kierkegaard.

Perspectiva are însă și valorile ei de revers. Tot acum se pare că istoria noastră literară cunoaște deopotrivă o proliferare unică pînă atunci, numită

57 Vezi Z. Ornea, *„Cultură și civilizație" în filozofia burgheză din România*, în: *„Revista de filozofie"* nr. 11, 1965, p. 1477-1490.
58 M. Sebastian, *Eseuri, cronici, memorial*, Minerva, 1972, p. 39.

59 I. Chinezu, *Pagini de critică*, E.P.L., 1969, p. 136.
60 M. Ralea, *Scrieri din trecut*, *ed. cit.*, p. 291.
61 *Ibidem*, p. 151.

ironic meteorologic de G. Ibrăileanu, „primăvară literară“ [62], iar mai tîrziu, cînd fenomenul căpăta dimensiuni contorsionante, „epidemia scrisului“ [63]. Situaţia era mai generală şi notăm în acest sens o secvenţă dintr-o descriere aparţinînd criticului Ş. Cioculescu, după vizita ce o făcuse lui Paul Souday: „Am străbătut vreo două odăi cu cărţi aşternute pe jos, îngrămădite pe o masă de biliard, invadîndu-l din toate părţile, pînă am ajuns în birou... M-a condus, bombănind împotriva supraproducţiei literare, care într-o bună zi îl va zidi de viu între cărţi“ [64].

Adăugînd celor spuse pînă aici, nenumărate alte *crize* numite de teoria culturii timpului şi citate de noi în altă ordine de idei, descifrăm, deasupra tuturor, sensul major al afirmării unei puternice conştiinţe naţionale şi estetice, ce confirmă teza sociologului L. Goldmann pentru care, „multitudinea de probleme şi de experienţe pe care le aduc oamenilor şi din cauza lărgirii orizontului afectiv şi intelectual pe care îl provoacă, epocile de criză şi profunde transformări sociale, sînt în mod special favorabile naşterii marilor opere de artă şi literatură“ [65]. Aşa fusese şi în Renaşterea lui Montaigne, aşa este şi acum. Aşa gîndeau de altfel şi mulţi dintre intelectualii timpului: „Criză a literaturii ?“ se întreba de pildă M. Sadoveanu. Depinde de punctul de vedere al fiecăruia. Eu n-o văd. Momentul e din cele mai interesante şi mai bogate pentru scriitor. Constat însă o criză a literaturilor în legătură cu criza întregii noastre societăţi“ [66]. Scrisul îşi dovedea, încă o dată, valorile-i supreme de katharsis: „expresia omului în criză, iar scriitorul... omul în criză permanentă, în

62 G. Ibrăileanu, *Pagini alese*, I, E.S.P.L.A., B.p.t., p. 187.
63 Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, Ed. Eminescu, 1970, p. 19.
64 S. Cioculescu, *Medalioane franceze*, Univers, 1971, p. 82.
65 L. Goldmann, *Sociologia literaturii*, E. P., 1972, p. 128.
66 *„Tribuna poporului“* nr. 91, 18 dec., 1944, pp. 1.3.

căutarea echilibrului interior“ [67]. Din perspectiva unui atare militantism, fie uneori şi de natură neoluministă, este redescoperit, cum vom vedea, ca într-o nouă Renaştere, *umanismul* ce conciliază raţional cele două concepte în dispută. „În ce ne priveşte — afirma Al. Dima — nu considerăm civilizaţia ca un semn al decadenţei şi crizei culturii europene... Civilizaţia e o prelungire a culturii... Prin civilizaţie, cultura europeană îşi continuă de fapt vechiul ei spirit de creaţie şi uşurînd viaţa materială, face posibilă, înfloritoare viaţa spirituală“ [68], iar N. Bagdasar: „Căci pe cînd cultura înseamnă suma valorilor ideale, totalitatea unitară a bunurilor spirituale privite în valabilitatea lor autonomă, civilizaţia înseamnă dimpotrivă adaptarea acestor valori la nevoile practice ale omului, utilizarea lor economică pentru realizarea unei vieţi materiale tihnite. De aceea cultura trebuie socotită ca un scop, iar civilizaţia ca un mijloc“ [69].

Aşa se face că şi mitul revendicat de epocă, hamletian, de la care am pornit, va fi interpretat ca unul al lucidităţii, al nevoii de raţiune. Mitul este apropiat chiar genului în discuţie, de unul din teoreticienii fenomenului estetic, atribuindu-se eseului, germinat de un asemenea context social-cultural complex, virtuţile dubitative ale eroului shakespearean, care în mijlocul propriilor săi curteni şi oaspeţi, trebuie să le fie îndrumătorul vieţii lor, chiar şi atunci cînd sensul acestei vieţi i-a dezvăluit o problemă pusă sub semnul întrebării: este sau nu este eseul o structură literară proprie, creatoare ? ! [70].

67 P. Pandrea, *op. cit.*, p. 538.
68 Al. Dima, *Criza culturii româneşti*, *ed. cit.*, p. 4.
69 N. Bagdasar, *op. cit.*, p. 35.
70 Vezi H. Rehder, *Die Anfänge des deutschen Essays*, în: *Dt. Vjschr. Lit Wiss. Geistgesch*, nr. 1, mar. 1966.

ANTROPOLOGIA GENURILOR ŞI ESEUL

Odată conturată natura contextului ce a germinat afirmarea eseului în perioada interbelică, nu este lipsit de interes, considerăm, pentru rotunjirea problemei, de a încerca o încadrare a genului în perspectiva originală a antropologiei literare. Ideea nu este nici de astă dată nouă. Se ştie astfel că epopeea a fost dintotdeauna considerată drept „genul tinereţii popoarelor... genul universal şi nediferenţiat în care sînt închise toate rudimentele celorlalte genuri literare ce aveau să răsară mai tîrziu“ [71]. Lirica, pentru „atributul cel mai neaoş al vîrstei autorilor ei, fantezia“ [72], va fi de asemenea atribuită tot tinereţii, dar de o natură nuanţată. Interpretat ca moment al unei „crize de creştere“ [73] liricul pare să pregătească trecerea la genurile maturităţii, după anumite tranzite, cum ar fi de pildă cel nuvelistic. La vîrsta senectuţii oamenii se opresc din drum şi prind să privească în urmă memorialistic sau romanesc, tînjind „după basme... după povestiri mai mult sau mai puţin credincioase realităţii, care sînt într-o oarecare măsură o evadare din existenţă şi într-o altă măsură o sporire a sensurilor vieţii“ [74]. Dinamica aceasta a *„vîrstei genurilor“* se verifică nu numai din perspectiva istoriei artelor, ci şi din cea a etapelor constitutive ale unui destin scriitoricesc complex. O rezuma cuprinzător Camil Petrescu într-un răspuns dat filozofului P. P. Negulescu : „...voi scrie pînă la 25 de ani versuri pentru că aceasta este vremea iluziilor şi a versurilor, voi scrie între 25 şi 35 de ani teatru, pentru că teatrul cere şi o oarecare experienţă şi o anumită vibraţie nervoasă ; voi scrie

71 Al. Bistriţeanu, *Figuri şi cărţi*, Ed. C. R., f. a., p. 64.
72 I. Pillat, *Portrete lirice*, E.L.U., 1969, p. 178.
73 Vezi S. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane, ed. cit.*, p. 237.
74 *Ibidem*, p. 167.

între 35 şi 40 de ani romane, pentru că romanele cer o mai bogată experienţă a vieţii şi o anume maturitate expresivă, şi abia la 40 de ani mă voi întoarce la filozofie, căci e mai cuminte să faci poezie la 20 de ani şi filozofie la 40“ [75]. (Eseul ar aparţine deci, „lotului maturităţii“).

Se confirma şi prin perspectiva antropologică teza după care „oricît de puternic ar fi un geniu, dacă nu a încercat toate valenţele omeneşti pe scara tuturor vîrstelor, nu poate depăşi subiectivitatea“ [76]. Poate şi de aceea, exemplul însuşit de mulţi eseişti români ai perioadei îl constituia „integralitatea“ personalităţii lui *Goethe*, care, după caracterizarea lui M. Ralea, „şi-a permis totul, fiindcă a ştiut să domine totul. Înţelepciunea sa consta în a învinge viaţa, trăind-o mai întîi. Din epuizare şi saturaţie reieşea viaţa şi echilibrul“ [77].

Vagabondajul eseistic al *tinereţii, cumulat cu înţelepciunea maturităţii,* par să definească încă de la începuturile lui, adevăratul eseu. F. Bacon vorbea astfel de „bătrîneţea în ore“ [78], iar Montaigne se considera la 39 de ani, cînd termina de scris *Eseurile,* „bătrîn“, socotind că „inimile noastre ar fi dezghiocate la douăzeci de ani şi că ele făgăduiesc tot ce le va sta în putere“ pentru „acei care folosesc bine timpul lor“ [79]. În termeni asemănători vorbea şi M. Sebastian despre eseul lui Unamuno, „bătrînul spaniol ce abordează tinereşte (adverbul ţine să tălmăcească numai spiritul viu şi îndrăzneţ al scrisului nu vreo bănuită ştrengărie a sa) probleme de psihologie modernă... etc.“ [80] sau G. Ibrăileanu, cînd se

75 Apud *„Viaţa Românească“*, 5 mai, 1972, p. 25.
76 C. Petrescu, *Teze şi antiteze*, ed. 1971, p. 287.
77 M. Ralea, *Valori, ed. cit.*, p. 147.
78 Bacon, *op. cit.*, eseul XLII.
79 Montaigne, *op. cit.*, p. 319.
80 M. Sebastian, *Eseuri, ed. cit.*, p. 52.

întreba retoric: „Cine nu cunoaşte naiva încredere a tinereţii în puterea irezistibilă a ideii?“ [81].

După ce clasicismul adoptase ca ideal omul matur, iar sentimentalismul, mai ales prin J. J. Rousseau, copilăria, romantismul va oscila între extreme [82]. Meritul descoperirii integrale însă a *adolescenţei* revine, se pare, secolului al XX-lea. Eroii literaturii primei jumătăţi de veac vor fi de aceea, aproape toţi, tineri (A. France, Roger M. du Gard, Ibsen, J. Cocteau cu *Le grand écart* ş.a.). Curentele avangardiste şi moderniste reprezintă ele însele, în istoria literară, vîrsta impetuozităţii adolescenţei. Însăşi tehnica literară se modifică la unii scriitori, într-o manieră tipic stilistică de licean, după aprecierea lui Cocteau („à envoyer toutes les choses jusqu'au bont d'elle — même“ [83]).

Interpretarea fenomenului va fi diferit făcută în eseul perioadei, care teoretizîndu-l încearcă în fond şi o proprie autodefinire. E. Spranger elogia momentul adolescent pentru „formaţiunea eului conştient“, pentru detaşarea individului ca personalitate independentă faţă de celelalte valori pe care avem conştiinţa că le posedăm. Ruperea de intimitatea cu care a fost obişnuit pînă atunci se face cu sacrificiu, de aici nevoia robinsonadelor şi a jurnalelor intime, a confesiunii. M. Ralea va caracteriza, dimpotrivă, acest gust excesiv al epocii pentru tinereţe „dacă nu degenerare, în orice caz bătrîneţe“ [84], nuanţînd „perfidia elanului vital“ ca esenţă, fiindcă „cu cît viaţa e mai intensă, adică în tinereţe, cu atît procesul de înşelăciune e mai evident. Tinereţea, din punct de vedere al eticii clasice, e o perfidie candidă“ [85]. Giraudaux

81 G. Ibrăileanu, *Campanii*, Minerva, 1971, p. 52.
82 Vezi G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, E.L.U., 1965.
83 Apud D. I. Suchianu, *Puncte de vedere*, Ed. Cultura naţională, 1930, p. 32.
84 M. Ralea, *Valori, ed. cit.*, p. 156.
85 *Ibidem*, p. 117.

în Eglantine asocia chiar ideea tinereţii de cea a morţii, ca la Poë, deoarece adolescenţa e vîrsta prefacerilor perpetue, a decrepitudinilor, pe cînd bătrîneţea, în ipostaza bunei reprezentări, sugerează stabilitatea, eternitatea [86].

Fără paradox deci, *tinereţea epocii* era una *gravă*. Nu tragicul inconştienţei juvenile, cînd „cele mai îngrozitoare cataclisme — moarte, cutremure, prăbuşiri, incendii — pentru el tot jocuri sînt“, ci vîrsta incandescenţei vitale, cînd conflictele, ca într-o nouă tragedie antică, ating punctele maximei tensiuni. În acest sens, T. Vianu numea tragedia ca „document al *adolescenţei omului*, ilustrarea unei *crize* de tinereţe analogă cu aceea care în evoluţia individuală, marchează străbaterea la conştiinţa pernonalităţii“. Cînd distanţarea individului prin afirmarea conştientă a propriului său eu se istoveşte, dispare şi tragedia ca sentiment de viaţă şi gen literar.

În această interpretare, tragicul comportă o evidentă valoare socială, fiindcă contemporaneităţii în plin elan scientist şi tehnicist i se părea că-i este străin tragismul care i-ar da omului puterea cunoaşterii şi supunerii naturii sau oricărui alt element generator de „fatumum“. Pericolul anonimatizării conştiinţei individuale în rosturile colective părea să poată fi evitat deci şi prin sentimentul tragicului, care „cu brusca lui răscoală a individualităţii, poate menţine o conştiinţă care se găseşte în primejdie de a fi sufocată“. Şi eseistului i se pare semnificativă în acest sens biografia intelectuală a gînditorului român Vasile Pârvan.

Existînd configurată o dinamică de interpretare antropologică a genurilor (distincţia nu e făcută din diletantism minor), literatura română a perioadei va oferi falsa contradicţie dintre *tinereţea* ei şi *maturitatea* implicată de realizările de valoare universală.

86 Vezi D. I. Suchianu, *Aspecte literare, ed. cit.*, p. 11-14.

G. Ibrăileanu dezvolta ideea într-un cunoscut eseu, *Creație și analiză,* observînd că între 1880—1900 s-a cultivat la noi mai ales lirica ori proza subiectivă ; îi urmează „nuvela obiectivă", apoi romanul etc. Pornind de la premiza că „dacă ne oprim la literatura noastră, constatăm că evoluția ei n-a fost normală, căci ori am căutat să copiem repede de la 1800 încoace întreaga evoluție a literaturii europene", conchide că „am început cu lirismul, și numai de pe la 1840 am *introdus* și celelale genuri — pe toate" [87]. Criticul încerca prin aceasta restabilirea unui echilibru, între formă (genuri) și conținut (momentul social-politic) ducînd mai departe discuția maioresciană a „formelor fără fond", deși în termeni ușor modificați.

Mai multe fapte confirmă așa dar tinerețea noastră literară. Unul ar fi interesul pentru *istorie,* pentru *etnografie* și *folclor*. Sărbătorirea în 1927 a jubileului *„Convobirilor literare"* este salutată de aceea ca „un eveniment cu deosebire impresionant". Revista împlinea 60 de ani de existență, dar pentru tinerețea noastră, cifra era încă neatinsă de alte publicații. Înțelegîndu-se însă „tinerețea" ca o vîrstă eminamente rațională („în această perioadă a vieții există o nevoie de absolut, pe care numai radicalismul formelor abstract construite o poate satisface" [88]), teoria culturii românești va dezvolta în consecință ideea *tinereții noastre spirituale,* sprijinită pe cea *a vechimii și continuității de structură.* Vechimea se verifică în primul rînd *în folclor* [89] prin *improvizațiile* orale pe care rapsodul le face în jurul unor teme deja cunoscute de colectivitate, ilustrative fiind „variantele" numeroase ale principalelor creații ; prin exprimarea *impersonală,* în formă, în care predomină

87 G. Ibrăileanu, *Pagini alese,* II, E.S.P.L.A., p. 124.
88 M. Ralea, *Valori, ed. cit.,* p. 160.
89 Vezi pentru amănunte Vl. Streinu, *Vocația clasică a literaturii române",* în : *Sec. 20,* 12, 1966, p. 22.

expresii de tipul „așa se zice", „vorba vine" etc., *noi* înlocuindu-l pe *eu.* Stereotipia milenară își găsește astfel chintesența în exprimarea aforistică a proverbelor și zicătorilor din opera unui Creangă sau Sadoveanu. Lipsa expresiei subiective a povestitorului (cult sau popular), din cauza neglijării experienței personale în favoarea celei colective, dă narativului românesc o coloratură aparte, numită de G. Călinescu „mut" [90]. Definirea e fără paradox, ea reprezentînd o subtilă înțelegere a specificității, în comparație cu sonoritatea italiană sau cu revărsarea confesivă franceză. *Ritualitatea* imperioasă impusă de ritmul anotimpurilor din eposul coșbucian, *scepticismul* „pătimirii noastre" al lui Goga sau cel atît de controversat al filozoficului mioritic, *retragerea spre sat* (vezi vasta galerie de „inadaptabili" din literatura noastră) sau în *istorie,* cum spunea Blaga, sînt tot atîtea coordonate ale verificării vechimii noastre etnice și culturale. Satul însuși ca arhitectură și sistematizare dovedește aceeași stabilitate, defensibilitate specifică băștinașilor, iar nu migratorilor cu vădită predilecție pentru „civilizație".

„Tinerețea" culturii se sprijină deci pe *tradiția* ei, pentru că *tinerețea e vîrsta continuității.* „Oamenii maturi fac economie de viață ca să poată trăi, din cînd în cînd, discontinuu cîte o împrejurare mai esențială. Ei aleg, fiindcă au puțin... Tinerii însă trăiesc tot timpul, se irosesc mereu, viața lor e continuă, nu întreruptă prin pauze ca la bătrîni" [91].

90 G. Călinescu, *Istoria literaturii române,... ed. cit.,* p. 887.
91 M. Ralea, *Scrieri din trecut,* I, *ed. cit.,* p. 70-71.

PASIUNEA CUNOAŞTERII

PREJUDECATĂ ŞI PARADOX

Crescut din acest contorsionat context al crizei, eseul este obligat mai întîi să-şi orienteze materia, cum am văzut, asupra acestui fenomen, încercînd nuanţări la o teorie ce se exprimase abundent în modalităţi de dezvoltare proprii ştiinţificului. Definirea acestei identităţi iniţiale cu teoria pură o rezolvă prin redimensionări nuanţate, ce implică într-o simbioză de mai evidentă reciprocitate decît în cazul altor genuri literare, formele şi ideile, configurîndu-şi chiar şi numai din acest punct de vedere, o structură originală. Materia, ideea îşi solicită forma, la rîndul ei forma îşi provoacă consistenţa, dar totul, într-un proces modelator de profundă subtilitate.

Ni se pare, mai întîi, că elementul vitalizant în acest proces de primă autodefinire structurală, îl reprezintă *pasiunea cunoaşterii adevărului* vieţii, înţeleasă ca singură soluţie de depăşire a diferitelor crize. Şi din acest punct de vedere, eseul face front comun întregii literaturi a epocii.

Încă de la Montaigne adevărul presupunea o *instauratio magna*, un efort reluat de un şir de generaţii, trimiţîndu-ne astfel cu gîndul la comprehensiunea ce o vom descifra la Bacon sau Descartes [1]. O spunea Montaigne în *Apologia lui Raymond Sebond*. Nu întîmplător iarăşi, în fruntea *Eseurilor* lui, Fr. Bacon aşază o pledoarie *„Despre adevăr"*, în care se declară cu dăruire pentru pasiunea cunoaşterii ca bine suprem al fiinţei umane, într-o determinare etico-filozofică specific renascentistă. „Am socotit deci, că era o anumită potrivire şi o anumită legătură între natura mea şi adevăr" [2]. Concluzia urmează altor două afirmaţii : prima că în el era înnăscută o „înclinare spre studiul adevărului mai hotărîtă decît spre orice alt lucru" şi apoi că avea „un spirit destul de viu pentru a prinde legăturile dintre lucruri".

Secolul al XX-lea autonomizează, cum bine se ştie, domeniile suprastructuralului, *adevărul devenind, de pildă, criteriul filozofiei, realismul ca verosimil sau „adevăr artistic" cel al artei* şi aşa mai departe. Pasiunea adevărului la eseist va cunoaşte de aceea noi manifestări de materializare. Cînd Camil Petrescu nota lapidar că „munca intelectuală şi dragostea de adevăr mai presus decît orice. Nici un compromis nu te poate salva dacă ai păcătuit împotriva acestui postulat artistic" [3], vedem în aceasta strigătul unei generaţii ce vrea să iasă de sub imperiul unei crize nu atît de proliferare [4], cît mai ales a uneia de conţinut, care înlocuise *autenticul* cu *prejudecata, realitatea fizică* cu *speculaţia metafizică*.

Supraproducţia, prostul-gust („Prostul-gust e o particularitate relativ modernă, izvorîtă din însăşi progresele nevoii de frumos. Cînd cade în prost-gust dovedeşte că îl caută pe celălalt. Şi numai într-o societate ca cea de astăzi, unde frumosul e cu atîta frenezie căutat, numai acolo urîtul poate fi atît de uşor de găsit") [5], teroarea proprietăţii („Logica burgheză,

1 R. Descartes, *Reguli utile şi clare pentru îndrumarea minţii în cercetarea adevărului*, regula III, E. S., 1964.

2 F. Bacon, *op. cit.*, p. 451.
3 Camil Petrescu, *Teze şi antiteze*, ed. 1971, p. 344.
4 Vezi despre „criza de proliferare" a adevărului, P. Zarifopol, *Pentru arta literară*, II, Minerva, 1971, p. 520 şi urm.
5 D. I. Suchianu, *Puncte de vedere*, Ed. C. N. 1930, p. 11.

astăzi, cînd se înglobează în exagerările inerente declinului, tinde să prefacă în artă tot ce este proprietate. Proprietarul e marele dușman al artei. O ucide") [6] și încă multe altele, fac să se înmulțească în artă numărul *„idolilor"* lui Bacon. O definire deosebit de cuprinzătoare *a prejudecății* pe care o propunem ca punct de plecare în discutarea în continuare a chestiunii o dădea într-unul din eseurile sale I. Petrovici : „Acest caracter de credință fără cercetare, de convingere nešovăielnică, întovărășește în genere mai toate prejudecățile, simțindu-se parcă nevoia de a se înlocui printr-o tărie subiectivă, absența temeiului obiectiv" [7].

Complexității pestrițe întreținută de prejudecată i se va răspunde printr-o multitudine de soluții. O primă dezlegare a fost cea a confundării artei cu *adevărul teoretic*, logic, ce a stat la baza artei ca imitație. Puțini au rămas însă artiștii care să fi crezut că adevărul operei ar consta într-o asemănare perfectă cu realitatea lucrurilor. Aventura naturalistă și impresionistă a *„oglindirii"* fusese edificatoare, de unde și replica artei ca *intuiție*. O altă alternativă a fost cea a *„cunoașterii gordianice" a paradoxului*, cum plastic o numea Mircea Eliade. „Dacă aș avea de ales între un adevăr și un paradox, aș alege paradoxul. Adevărurile se schimbă, dar paradoxul e de o astfel de natură încît rămîne întotdeauna plin, real și justificat" [8]. E drept că persistența în utopia paradoxă la eseistul citat, sau la E. Cioran („Unde apare paradoxul, moare sistemul și triumfă viața" [9]), eșuează uneori în misticism, fiindcă „mistica este suprema expresie a gîndirii paradoxale" [10], după autorii citați.

---

6 *Ibid.*, p. 14.
7 I. Petrovici, *Fulgurații filozofice și literare*, Ed. B.p.t., nr. 1546, p. 9.
8 M. Eliade, *Solilocvii*, Buc., Carte cu semne, 1932, p. 71.
9 E. Cioran, *Amurgul gîndurilor*, Sibiu, 1940, p. 13.
10 *Ibid.*, p. 16.

Vechimea paradoxurilor logice merge pînă în Antichitate (vezi celebrul paradox al lui Zenon și altele), dar s-au manifestat pregnant, mai ales în epocile de accentuare a contradicțiilor, deși istoria științei merge paralel cu cea a paradoxelor. Niciodată însă nu cunoscuse opoziția tensională de acum, de aceea un mare matematician, Hilbert, se arăta deosebit de deprimat : „Trebuie să recunoaștem că situația în care ne aflăm astăzi în legătură cu paradoxurile devine intolerabilă. Închipuiți-vă în matematică, acest model de verosimilitate și adevăr, formarea noțiunilor și desfășurarea concluziilor duce la inepții. Unde să mai căutăm atunci siguranță și adevăr dacă pînă și gîndirea matematică dă greș ?" [11]. Apariția acestor paradoxe a provocat o criză de neîncredere în logică și matematică [12], încercîndu-se și în aceste domenii teoretice soluții de depășire a impasurilor.

Se știe, astfel, că o propoziție, din punct de vedere logico-clasic, este adevărată, dacă judecata pe care o exprimă *concordă* cu starea de fapt la care se referă propoziția. Valoarea de adevăr a propoziției depinde deci de existența sau non-existența faptului, aceeași propoziție putînd fi „hic et hunc" falsă, iar în alte condiții adevărată. „Datorită faptului că o propoziție *nu este în sine* adevărată sau falsă, că *ea poate fi* adevărată sau falsă, sau că *aici și acum* nu este adevărată sau falsă — demonstrează un teoretician român al problemei — inversarea raportului dintre valoarea de adevăr a propoziției și existența faptului face ca în asemenea cazuri să se conchidă că starea de fapt la care se referă propoziția, care nu este *aici și acum adevărată* sau *falsă*, poate *să existe* și să *nu existe* în același timp" [13].

---

11 Apud. *„Veac nou"*, nr. 3, 1972, p. 2.
12 Vezi Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, E.D.P. 1969, p. 778-780.
13 Al. Surdu, *Logică clasică și logică matematică*, E. S., 1971, p. 63.

Situația a creat încă din Antichitate tipul „paradoxelor judicative" (vezi paradoxul mincinosului lui Eubulide) pe care eseul românesc interbelic, ca și cel european, îl va utiliza cu prisosință înscriindu-l chiar unei structuri compoziționale individualizate, bimembre, conform căreia, deși antinomice, două judecăți ale aceluiași fapt sînt egale. Îi vor regăsi resurse de imprevizibilitate eseistică mai mulți scriitori, dar nici unul nu-i va asigura o mai temeinică așezare estetico-literară ca G. Călinescu sau Eugen Ionescu. Cartea de debut eseistic a ultimului, *Nu*, crește în totalitate din această tipologie paradoxă.

Atitudinea paradoxală la Eugen Ionescu nu pare gravă, ci mai degrabă capricioasă, cu mult divertisment și cu mai mult teribilism. Jocul antitezelor, contrariilor, nu se sprijină pe rigoarea profundă a unui sistem critic. Dimpotrivă : „Orice carte îți place dacă vrei. Orice carte îți displace dacă vrei... Dacă fac critică literară o fac din lipsă de ocupație. Nu mă simt de loc angajat de lucrurile scrise astăzi, de cele contrarii, de ieri. Fac critică de obicei negativă, pentru că spiritul meu este vizibil aplecat către rău" [14].

Exprimîndu-și în acești termeni „ars critica" sa, Eugen Ionescu își descoperă deja pe jumătate, într-o desfășurare frenetică a „identităților contrariilor", masca desimulatorie. Deși își pune volumul sub semnul negației absolute (*Nu* !) nuanțată în termeni de înfruntare directă (*„Eu, Tudor Arghezi, Ion Barbu și Camil Petrescu"* sau *„Eu, Eu și altul. Eu și alții, Alții, alții... eu...* etc.), cu replici frontale („Critica afirmă : *„Duhovnicească"* este o bucată de mare efect psihologic... Eu o denumesc : de facil efect psihologic" [15]) și așa mai departe, eseistul nu este totuși un cinic, cum s-ar putea crede. Explozia aproape involuntară a unui lirism primar este permanentă, realizînd efecte dramatice de mare tensiune, ca la G. Topîrceanu. Negația lui este poză, teatru, implicîndu-l încă de la debut, pe dramaturg, iar bizareriile, parodiile etc., prefigurările „absurdului" de mai tîrziu. „Camil Petrescu îmi părea atît de abătut încît aș fi vrut să-i spun toate astea cu o vorbă simplă de mîngîiere. Mă sentimentalizasem ca un prost ce sînt (s-o credeți dv. că sînt prost, eu nu)" [16]. Și totuși, să credem că se sentimentalizase.

Negația lui Eugen Ionescu este, așadar, sceptică, o negație de replică optimismului facil, fiindcă „sînt entuziaști : adolescenții, îndrăgostiții, bețivii, naturile candide, religioșii. Omul lucid e mereu circumspect, sceptic, nihilist sau calm" [17]. Autodefinirea eseistului nu se face nici la Eugen Ionescu pozitiv, afirmativ, fiindcă devine aproape o regulă ca în toate cazurile cînd „este vorba să definim o valoare spirituală procedeul negativ al eliminării, mai puțin ambițios, dar mai concludent" [18] să fie obligatoriu. Dar tot atît de adevărat, *„Logica poetică"* despre care se credea că putea rezolva „criza logicii clasice" (vezi pledoaria pentru prima la Robert Graves, alarmat de „urmările dăunătoare ale științei" [19]), a devenit curînd un domeniu suprasolicitat al unor calambururi de infantilism artistic („Copiii sînt cu toții amatori de paradoxe. Îi spun : „Georgică, țipă cît poți. Dar țipă, dragă ! Și tace trăsnit"" [20]), derutant pentru publicul care este invitat „să creadă că fiecare una spune, și alta gîndește" [21].

Nu acesta este însă aspectul semnificativ pentru autenticul eseu ce ne interesează, dar faptul merită

---

14 E. Ionescu, *Nu*, Vremea, Buc., 1934, p. 161.
15 E. Ionescu, *idem*,, p. 15-16.

16 *Ibid.*, p. 136.
17 P. Pandrea, *Eseuri*, *ed. cit.*, p. 533.
18 Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, I, E.P.L., 1968, p. 268.
19 În : *„Impact"* nr. 4, oct.-dec., 1969.
20 C. Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. 1971, p. 222.
21 P. Zarifopol, *Pentru arta literară*, I. Minerva, 1971, p. 352.

cunoscut pentru întorsăturile lui. Paradoxul autentic, grav se definește în gîndirea artistică a perioadei, mai ales ca *o formă specifică a cunoașterii* pe verticala esențelor și ca un mobil necesar creației cumulat în cuvintele lui Goethe : „Dacă vrei să atingi infinitul, cutreieră finitul în toate direcțiile“ [22]. Paradoxul, ca esență a lucrurilor, tinde către *originar*, de unde și frecventa lui folosire în *aforismul atît de cultivat de eseiști*, recrutat din „aspecte parțiale exprimate ca adevăruri generale ; atitudini exact contrarii, perfect antipodice celor obișnuite, plăsmuiri de fantezie drept realități curente“ [23] etc.

Îl mai seduce paradoxul pe eseist apoi, și pentru mobilitatea lui („Nu neg că această prejudecată are ceva de paradox. Ca orice paradox, ea poate fi răsturnată“ [24],) pentru atitudinea sa ambivalentă de a fi *autocrație* și *autodistrugere* totodată, pentru depășirea „gustului comun“, rutinei analogiei [25] etc. Spunea și L. Rusu : „Așa-zisele asimetrii care apar din cînd în cînd ca noutăți în cîmpul artelor sînt în realitate forme noi și inedite de simetrii sau armonii“ [26].

„Cunoașterea gordianică“ a paradoxului devine astfel, pentru perioada în discuție, nu numai „o frumoasă legendă despre inițiativa umană“, ci și *„un tip de cunoaștere* special, care a jucat un rol considerabil în istoria spiritului uman. El rezumă toate victoriile cercetătorilor care au atacat o anumită problemă dintr-un cu totul alt punct de vedere decît criteriile contemporane... Acest tip de cunoaștere îl întîlnim istoric mai cu seamă în epocile de translație de la o cultură la alta ; de la un stil la altul. Fără îndoială că tipul „cunoașterii gordianice“ va

22 Vezi, T. Vianu, *Estetica*, E.P.L., 1968, p. 349-351.
23 Apud M. Ralea, *Scrieri din trecut*, I, E.S.P.L.A., f. a., p. 49.
24 M. Sebastian, *Eseuri, ed. cit.*, p. 257.
25 Vezi G. Lukacz, *Estetica*, I, Ed. Meridiane, 1962, p. 110 și urm.
26 L. Rusu, *Logica frumosului*, E.L.U., f. a., p. 125.

domina în timpurile noastre“, conchidea eseistul. [27]

Trebuie să subliniem că, în ordinea acceptată dintr-u-nceput, nu ne interesează, acum și aici, atît răspunsurile date de întrebarea paradoxă, ci doar că, acest paradox (Al. Paleologu îl numea și „al bunului simț“) [28] devine o formă specifică a cunoașterii eseistice, ce contrariază, irită mai întîi, pentru ca apoi să-i dăm dreptate, satisfăcuți intelectual, încă o dată, de cuprinderea pasiunii aflării adevărului la autenticul eseist.

MIRAREA SAU GRAȚIA ZEILOR

Schimbările din cadrul adevărului, criza ideii de cauzalitate datorită concepției indeterministe, reafirmarea unor interpretări metafizice ș.a. readuc și în discuția eseului timpului „specificul“ înțelegerii artistice ca *mirare platonică*. Aceasta, nu atît ca punct de plecare în vederea unor cercetări precise ca în știință, ci ca unitate între impulsul inițial al creației și finalul ei. Dacă în artele plastice, de pildă, cele două momente constituie o unitate nemijlocită, de unde și închiderea „mirării“ în creație, în literatură, ea „poate fi împlinită abia la sfîrșit și... își arată obiectul și reacția necesară față de el în mod îndoit. Ea le arată ca o zguduire în fața imprevizibilei bogății nesfîrșite a lumii, de nebănuit și de neînchipuit, născută din legăturile dintre oameni, dintre faptele lor, din împrejurările ce-i ating și, în același timp, ca o unitate indestructibilă a substanței, în care sfîrșitul, prin esență, era cuprins în început, dar totuși se relevă la urmă drept ceva nebănuit de nou“ [29]. Definită în acești termeni mirarea dă și măsura *deschiderii compoziționale* a operei literare, în general, printr-o nouă ordine a elementelor. Deschi-

27 M. Eliade, *Fragmentarium*, Ed. Vremea, 1939, p. 127.
28 Al. Paleologu, *Simțul practic*, Ed. C. R., f. a., p. 82.
29 G. Lukács, *Estetica, ed. cit.*, p. 746.

derii acesteia îi corespunde o alta, de conținut, cuprinsă în sfatul elementar dat de M. Ralea intelectualului de a nu se exprima niciodată în judecăți absolute, pentru a lăsa încă posibilitatea unor completări, excepții etc., fiindcă mirarea se condiționează, în primul rînd, principiului *noutății*, („Asimilăm prea ușor și deprindem fără rezistență" [30]), *imprevizibilității*, ca element de tensiune estetică.

Mirarea devine astfel o stare a cunoașterii majoritar comună intelectualului vremii : „Mirarea mea — căci aceasta e starea de suflet pe care mă încerc s-o exprim aici — este că etc." [31]. Printre primii gînditori-artiști care vor formula o adevărată teorie a *artei ca mirare* va fi la noi Lucian Blaga. „Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvîntului — își începea memorialul *Hronicul și cîntecul vîrstelor*. Urmele acelei tăceri inițiale le caut însă în zadar în amintire... împlinisem aproape patru ani — și încă nu pronunțasem nici un cuvînt... N-am putut niciodată să-mi lămuresc suficient de convingător pentru mine însumi, strania mea detașare de „logos" în cei dintîi patru ani ai copilăriei" [32]. Mirarea substituie presanta nevoie de informație a copilăriei necesară declanșării primului logos. Tăcerea, *„lauda somnului"* din poezia lui Blaga, refularea sub *umbra* teiului la Eminescu, somn neliniștit iar nu contemplativ, etc. devin posibilități autentice de *noi simțiri poetice* [33].

Dar mirarea, gradul de inocență ce dă grația zeilor, altfel neinteresanți ca orice lucru prea mult știut, se asociază într-o anumită filozofie a artei-

30 M. Sebastian, *Eseuri, ed. cit.*, p. 677.
31 G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, II, E.P.L., 1968, p. 246.
32 L. Blaga, *op. cit.*, p. 3-5.
33 Vezi G. Călinescu, *Principii de estetică*, E.P.L., 1968, p. 243.

misterului [34], și aceasta pentru că arta contemporană încearcă reînvierea unor noi „realități", metafizice uneori, spiritualizate, foarte aproape de modernitatea poeticilor baroce *meraviglia și ingegno* [35]. „Nu construim, așadar, pe scheme psihologice universale, după tipul credinței iluministe în repartiția egală a rațiunii între oameni. Mai puternice însă decît diferențele intelectuale sînt varietățile noastre de sensibilitate. Poezia nu vorbește sentimentului, după eroarea primilor romantici, dar ea șoptește uneori cîte ceva din tainele subiectivității. Misterul este condiția ei esențială. Iar dispoziția pentru starea de mister este condiția nelipsită a cititorului de poezie" [36].

Elogiul metafizicii, Ilarie Voronca o numea *a doua lumină*, într-un sens sau altul, va fi făcut inevitabil acum din mai multe puncte de vedere. În primul rînd poate, ca replică la o realitate fizică tot mai ostilă dezvoltării intelectuale și artistice. „Problemele clasice ale filozofiei sînt tratate definitiv în foiletoane, iar soluțiile metafizice sînt oferite o dată cu cel mai bun sfat pentru alegerea cremei de ghete" [37], scria cu indignarea-i caracteristică Camil Petrescu. De aceea metafizica devine și pentru I. Petrovici aproape singura posibilitate reală de cunoaștere. „Dar este în orice caz cu mult mai preferabil *clar-obscurul* metafizicei, întunericului orb, care ar rămînea, renunțîndu-se la speculări metafizice" [38]. De la această justificare, la emoția metafizică specifică *religiozității*, nu va fi prea mult. Ieșind dintr-o „criză" se intra, așadar, într-alta de limită, așa cum se întîmpla cu una din direcțiile eseului gîndirist.

34 Vezi T. Vianu, *Estetica, ed. cit.*, p. 322.
35 U. Eco, *Opera deschisă*, Univers, p. 25.
36 Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane, ed. cit.*, p. 10.
37 C. Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. 1971, p. 78.
38 I. Petrovici, *Felurite*, Ed. literară a Casei Școalelor, 1928, p. 9.

Întreaga dezvoltare istorică a artei de pînă atunci se întemeiase pe *senzații*, considerate baza deopotrivă a vieții intelectuale, morale, fizice. Teoria eseistică a lui Lessing devenise clasică. Acum însă încep să fie înțelese faptele mai în intimitatea lor. Dacă pentru artele plastice, de exemplu, situația a fost și rămîne valabilă, literatura nu se sprijină în mod nemijlocit pe niciunul din simțuri [39]. De aceea, în timp ce majoritatea curentelor avangardiste în plastică își vor întemeia estetica pe „senzația pură", beletristica va replica, sprijinită în bună măsură pe filozofia lui Bergson, cu o altă realitate, cea a duratei „metafizice" (în ambele accepțiuni fundamentale ale conceptului). „...Se poate vorbi ca de o tendință a întregii epici moderne de atenuarea continuă a unei descripții *fizice*, strict senzoriale a omului și adaptarea unei plastici care provine — cum spunea Lukács „direct din spirit" [40].

Pe aceleași motivații expuse mai sus, considerăm că se sprijină și fenomenul reîmprospătării artistice și ideatice în literatura perioadei (inclusiv a eseului) favorizat de redescoperirea *mitului* [41]. Acesta ilustra poate mai bine decît orice altceva ideea globalității primare a sinesteziilor rîvnite de contorsiunile și fragmentarismul epocii. O anumită estetică discută chiar conceptul de *„umanism integral"*, care ar satisface concomitent afirmarea celor două necesități fundamentale ale conștiinței : de a promova valorile rațiunii deopotrivă cu cele ale sensibilității [42]. În această interpretare mitul nu mai este ca la prima lui apariție, reminiscența unui fapt primordial pe-

39 Gr. Smeu, *Previzibil și imprevizibil în epică*, Ed. Acad., 1972, p. 13.
40 *Ibidem*, p. 75.
41 Vezi Al. Dima, *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană*, 1936. Problema va constitui obiectul unui paragraf într-o altă ordine a ideilor.
42 Vezi Jean Omimus, *Reflexions sur l'art actual*, Desclée De Brouwer (1964), cap. *Art modern, art primitifs*.

trecut cîndva în trecutul omenirii, a cărei semnificație istorică s-a pierdut, nici o regulă etică stratificată prin tradiție și perpetuată prin procesul de oralitate colectivă, după cum nici nu se situează într-un paradis pierdut. El devine un *proiect de existență*, altul decît cel prezent, realizarea unei *alterități* diferite de cea prezentă [43]. Și încă o distincție necesară discuției noastre : mitul a fost definit ca o „cunoaștere tragică" (vezi Nietzsche), metoda lui fiind opusă celei analitice, logice, conducînd la „esență" și mister. Astfel *„nostalgia mitului"* ca formulă de reechilibrare constituie un pretext al condiției sociale a omului, dar și o *conștientizare a limitelor sale*, limite sociale și ontologice rezultate din specificul *condiției umane*, trăită acut acum, mai mult decît altădată. Dar și de astă dată există o alternativă. Intelectualul luminist, care a fost M. Ralea, replică printr-o *mitomanie ca militantism*. „Cine își inventă mituri pentru a-și sprijini cauza, e un luptător", iar eseul timpului nu va ezita în a-și apropia, alături de celelalte forme beletristice, cîteva dintre acestea : Faust, Prometeu, Orfeu și altele.

SINCERITATEA ÎN DILEMĂ ȘI REPLICA AUTENTICITĂȚII

Revelația ideii adevărate străfulgeră, așadar, din tranșeele morții („Eu sînt dintre acei / cu ochi halucinați și mistuiți lăuntric / cu sufletul mărit / căci am văzut idei" [44]), pentru că la un autentic creator, gîndirea e trăire. Astfel *ideea* este personificată în lirică, epică, eseu sau teatru, cu conștiința că, dacă in-

43 J. Dournes, *L'Homme et son mythe*, Col. Recherches Economiques et Sociales, Paris, 1968, p. 28.
44 Camil Petrescu, *Ciclul morții, Versuri*, C. N., 1923.

telectualmente acestea ne pot stăpîni ani întregi, reprezentările se consumă cu clipa.

Un astfel de scris, „al cărui secret constă într-o extraordinară disponibilitate", „diversitate extraordinară a temelor" și al cărui teren peren e definit de „abundența ideilor, a ideilor trăite, vii, pline de sevă"[45], nu putea fi decît *temperamental*, puternic afectiv.

Ceea ce e semnificativ în epocă, în afara acestui adevăr teoretic cu valoare generalizată, este fenomenul *conștientizării subiectivismului* ca la Schleiermacher sau Kierkegaard unde formează principiul unei noi religiozități. O consecință o constituie imaginea unei științe dezantropomorfizante, de coșmar, ca urmare a „părăsirii lui Dumnezeu" (pe urmele lui Pascal), căreia trebuia să i se opună puterile „umane" ale religiei, credinței. „Dacă ne gîndim, dimpotrivă, la subiectivizarea timpului, de la Bergson pînă la Heidegger, la aceea a spațiului, de la Scheler pînă la Ortega y Gasset, este clar că aici trăirea, trăitul sînt opuse conștient filozofic obiectivității ca „adevărată" realitate, iar adaosul subiectului, modul său de a recepta nemijlocit realitatea sînt opuse ca „autentice" subiectivității „moarte" a cunoașterii științifice"[46].

O întreagă literatură subiectivă inundă piața literară, ceea ce impune discernerea ei teoretică și valorică[47]. „Lirismul — scria Vl. Streinu — a cărui sferă se constatase cu vădită satisfacție că fusese depășită, cotropea după o progresiune uluitoare preocupările prozei și se răzbuna de injustiția criticii, inundînd îngrijorător cele mai interzise domenii. Am dobîndit astfel eseul, cu alte cuvinte, lirizarea ideilor și romanul analitic, autobiografic sau subiectiv adică lirizarea epică"[48].

Încă Hegel profetiza interiorizarea artei moderne, fapt verificat ulterior multilateral, chiar și numai de o parte a literaturii veacului al XX-lea, în care povestirea detașată a narațiunii tradiționale este înlocuită de trăirea directă. Susținerea stă și în drama violenței unui război mondial care, după expresia unui eseist, „a vărsat în viața europeană cantități mari de sinceritate". Dar dacă lirica a stat dintotdeauna sub semnul subiectivității, fenomenul pare cu atît mai șocant, cu cît o epică prin „definiție" obiectivă își convertește calitatea milenară abătîndu-se spre subiectiv. Eseul chiar, într-o anumită direcție a lui, devine confesiv, poematic sau excesiv liric, ca la E. Cioran. „A fi plin de tine însuți nu în sens de orgoliu, ci de bogăție, a fi chinuit de o infirmitate internă și de o tensiune extremă, înseamnă a trăi cu atîta intensitate încît simți cum mori din cauza vieții... Față de rafinamentul unei culturi anchilozate în forme și cadre, care marchează totul, lirismul este o expresie barbară. Aici stă de fapt valoarea lui, de a fi barbar, adică de a fi numai sînge, sinceritate și flăcări"[49]. În unele din aceste situații, *lirismul* se confundă dăunător cu *sinceritatea*. De aceea, alt răspuns dat mutațiilor din cuprinsul *adevărului* a fost cel al *sincerității*, care a generat o lungă și polemică dispută asupra obiectivității și subiectivității în opera de artă.

E un adevăr general recunoscut de teoria literară, referitor la relația *obiectiv-subiectiv*, că orice operă de artă ca fiind realizată de un autor, adică de o subiectivitate, face imposibilă obiectivitatea în sensul strict al noțiunii. Un eveniment, un fapt nu reprezintă nimic în desfășurarea lui ; devine real, istoric,

45 M. Șora, *Unde și interferențe*, E.P.L., 1969, p. 190.
46 G. Lukács, *Estetica*, I, *ed. cit.*, p. 212.
47 Vezi T. Vianu, *Figuri și forme literare*, *ed. cit.*, cap. „*Literatura subiectivă și istoria*".

48 Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, I, E.P.L., p. 369.
49 E. Cioran, *Pe culmile disperării*, F.C.R., 1934, pp. 5 și 6.

numai în momentul actualizării lui în cadrul unei structuri literare oarecare. În termeni asemănători reprezenta rezolvarea chestiunii și G. Ibrăileanu. „Dacă un anatomist ar putea să-și disece propriul său corp pentru a căpăta adevăruri despre corpul uman, n-ar face „subiectivism" în anatomie, s-ar folosi de corpul lui — un corp omenesc — în loc de al altuia" [50]. Dar tot atît de drept e și faptul că adevărul este în artă poetic, ceea ce nu exclude însă și valabilitatea (limitată) a „teoreticului" și „practicului" moral. Arta aduce totdeauna o lume particulară a ei, care nu se suprapune nici cu lumea interioară, nici cu cea exterioară și prin acest „adevăr" al ei, propriu, *(veritas în essendo) ontologic*.

Ideea creatoare este imanentă operei, opera nefiind copia sau dedublarea ei, ci însăși încarnarea acesteia ; nu preexistă operei în spiritul artistului, ci se creează în același timp cu ea. În această logică a argumentelor, opera de artă își făurește un teritoriu de relativă independență în raport cu autorul ei și materialele sale, care nu pot nicicum constitui norme exclusive de explicare. Unicul criteriu posibil devine doar „coincidența cu sine însăși", sau cu un alt termen însușit de teoria și eseul vremii, *autenticitatea*.

Și astfel, cea mai veche noțiune în interpretarea artisticului, *adevărul* (vezi teoria „mimeticului" aristotelic) cunoaște în viziunea eseistului o originală redimensionare ce va sta intrinsec la baza genului. Acesta va fi nu al imitației, verosimilului, sublimului sau divinului, ci unul mult mai modest, mai la îndemîna tuturor : *adevărul autobiografic*, printr-o deplasare a conceptului de la metafizic și „mimetic" spre „psihologic". „Desigur că Montaigne n-a inventat confesiunea intimă și autobiografică — scria Lidia Bote. Atît Sfîntul Augustin, în Antichitate, cît

50 G. Ibrăilenu, *Scriitori români și străini*, II, ed. 1968, p. 427.

și Benvenuto Cellini, în epoca sa și-au povestit viețile. Dar niciunul n-a ridicat accidentul vieții intime la demnitatea adevărului estetic, nimeni n-a făcut abstracție de adevărurile simțurilor și ale rațiunii, ori, mai ales, ale creației și ale dogmei, în favoarea subiectivității adversarului interior, intuit și exprimat ca atare" [51]. Dacă Antichitatea distingea, într-adevăr, între *creator și operă* (despre *Viața lui Pericle*, Plutarh scria că „la privirea operei ne desfătăm, dar pe maestru îl disprețuim"), deși această teorie clasică stabilește totuși un raport de natură cauzală între cei doi termeni, Montaigne a fost primul scriitor care își face o metodă de creație din fuzionarea acestui nou adevăr plin de autenticitate, psihologic, cu cel de veche tradiție, *mimetic*.

Deși o anumită teorie a eseului [52] distinge un eseu de tip subiectiv, exemplificat prin Montaigne, de un altul obiectiv, ilustrat de F. Bacon, operația ni se pare superfluă, pentru că, dintotdeauna, literatura (fie ea și memorialistică) își implică imaginativul. „Se crede în genere că, de pildă, literatura „de imaginație" se deosebește de istorie sau de memorialistică prin faptul că închipuie întîmplări fictive. Dar un mare istoric, Iorga, de pildă, sau un mare memorialist, de pildă Saint-Simon (pe care anume l-am pomenit adineauri alături de Tolstoi), sînt ceea ce sînt tocmai prin puterea lor extraordinară de a-și reprezenta realitatea, și de a o instaura în imagini de neuitat", sublinia și Al. Paleologu [53]. Chiar dacă lui Montaigne, să zicem, îi plăcea să afirme că „eu spun în voie părerea mea despre lucruri" [54] aproape de fiecare dată adaugă că, așezîndu-se pe sine în cen-

51 L. Bota, *Montaigne și adevărul artistic*, „*Tribuna*", 15 aprilie 1971, p. 5.
52 Vezi V. Nemoianu, *Prefață* la Peter, Cheterton, Eliot, *Eseuri literare*, E.L.U., 1966.
53 *Op. cit.*, p. 84.
54 Montaigne, *Eseuri*, I, *ed. cit.*, p. 396, 165 și 366.

trul operei sale, descrie de fapt umanitatea. Doar omul mediocru e egoist"... marele artist, dimpotrivă, se obiectivizează, vede în experienţa sa o simplă mişcare spirală a umanităţii în drumul ei ascensiv... Adevăratul poet ştie să scoată, din ceea ce a trăit el, ceea ce e al tuturor şi, mai ales să dea experienţelor lor sfera largă a vieţii semenilor săi, ştie a trăi în numele contemporanilor şi, prin ei, al omului universal" [55]. Atitudinea generalizatoare a eului poetic modern i se pare şi lui T. Vianu mai reprezentativă faţă de accentele relativ particulare ale sensibilităţii celui vechi [56].

„Cea mai mare parte, din cei ce sînt în jurul meu vorbesc cum vorbesc eu în *Eseuri*", dar „nu-i altă înfăţişare mai anevoioasă decît înfăţişarea sinei sale, nici fără îndoială, mai folositoare", căci „nu e semn de înţelepciune să ne judecăm numai după faptele noastre dinafară" [57], scria Montaigne. Tot astfel, Bacon în *Noul Organon*: „Spiritul uman — spunea acesta — este ca o oglindă, ce oferă razelor venite de la lucruri, o suprafaţă inegală, care amestecă propria noastră natură cu natura lucrurilor, le desfigurează şi le corupe" [58].

Există, e drept, o *sinceritate memorialistică* care justifică după Cardinalul de Retz „atît de puţină artă şi atîta dezordine în naraţiunea mea..." [59], analizată cu nuanţare şi de T. Vianu în eseul *Sinceritatea în literatura subiectivă*, dar nepropriee eseului fiindcă, *autenticitatea eseistică*, chiar şi atunci cînd este confundată nejustificat terminologic cu sinceritatea, se sprijină pe valoarea de general încorporată

55 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 314.
56 T. Vianu, *op. cit.*, cap. *„Starea poetică şi forma poetică"*.
57 Montaigne, *op. cit.*, p. 329.
58 Apud E. Papu, *Călătoriile Renaşterii şi noi structuri literare*, E.L.U., 1967, p. 37.
59 Apud T. Vianu, *Figuri şi forme literare*, ed. cit., p. 209.

„faptului eseistic". „Pentru a vorbi şi scrie lucruri ce nu se vor învechi nicicînd, trebuie să vorbim şi să scriem sincer. Argumentul care nu are puterea de a mă convinge pe mine, mă îndoiesc că îi va convinge pe alţii. Respectaţi maxima lui Sidney — recomanda Emerson. „Priveşte în inima ta şi scrie! Acela care scrie pentru sine, scrie pentru un public etern" [60].

De aceea considerăm că *„datul biografic"* în eseu, mai mult apriori, a fost şi mai este văzut ca un material de reconstituire biografică de tipul „par lui-même". Gestul pare cu atît mai spectaculos, cu cît arta secolului nostru, negînd imitaţia, subiectul, creează un obiect fără obiect trecînd la abstracţionism. În primul rînd *omul* a încetat, în general, pentru literatura avangărzii mai ales, de a mai fi obiectul artei. Să reamintim atitudinea potrivnică *eului* exprimată cu cîteva secole în urmă de Pascal, care-l dezaproba pe Montaigne pentru „proiectul neghiob" de a se zugrăvi. Discuţiile despre efectele *dezantropomorfizării* artei devin apoi loc comun într-o anume estetică a operei [61].

Urmărind evoluţia raportului dintre literatură şi cunoaşterea omului, T. Vianu demonstra primordialitatea locului cunoaşterii omului în direcţia majoritară a literaturii moderne faţă de cea antică. Pentru Aristotel, de pildă, factorul determinant în reprezentarea artistică îl constituie „îmbinarea faptelor", iar nu imitarea omului. Bucuriile şi necazurile acestuia decurg din natura gesturilor lui. „Dealtminteri, tragedia fără acţiune nici n-ar putea fi; fără caractere, însă, s-a mai văzut" [62]. Cu pătrunderea viziunii antropologice în Renaştere ia fiinţă şi umanismul mo-

60 Emerson, *Eseuri*, E.L.U., 1968, p. 6.
61 G. Lukács, *Estetica, I*, ed. cit., cap. *„Dezantropomorfizarea reflectării în ştiinţă"*.
62 Aristotel, *Poetica*, VI, vol. *Arte poetice Antichitatea*, Univers, 1970, p. 158.

dern, astfel încît „toţi marii scriitori europeni de la Renaştere încoace au fost antropologi adînci“ [63].

Deşi, cum am văzut pînă acum, adevărul artistic nu are cum să fie confundat cu cel moral, fiindcă doar ultimul se opune minciunii, erorii, o anumită simulare a convertirii sensurilor există totuşi la eseist. Aceasta tot încă de la Montaigne, care dă autenticităţii voloare de protest moral şi social. „Căci dacă-i vorba de această nouă virtute a făţărniciei şi strîmbăciunii, care în ceasul acesta este atît de mult în cinste, eu mai ales o urăsc ; iar între toate virtuţile, nu aflu unul care să dobîndească mai multă ticăloşie şi josnicie a inimii“ [64]. Disimularea devine mai vehement protestatară în perioada interbelică şi pentru însuşirile de tribuni ai colectivităţii asumate de intelectualii eseişti. Se confirmă, astfel, teza sociologului L. Goldmann după care „În epocile de mare entuziasm colectiv, cînd există o unitate organică şi vie între organisme şi clasa socială pe care ele o reprezintă, artistul poate exprima, în cadrul acestor organisme, o viziune care reflectă clasa şi mentalitatea colectivă, dar în epocile de stagnare sau progres, cînd organismul devine, într-o anumită măsură, organizaţie birocratică şi autohtonă, cînd relaţiile cu clasa socială nu se mai efectuează decît printr-un întreg ansamblu de meditaţii complexe, creaţia literară devine dificilă şi, foarte adesea, franctirorul, scriitorul independent este cel care poate, mult mai bine decît scriitorul înregimentat, să găsească drumul gîndirii colective“ [65].

O confirmare a celor spuse pînă acum se poate afla şi în diferenţa structurală dintre *eul empiric* al creatorului, ce se resimte pe sine în conştiinţa *eului* său ca o realitate de neînlocuit şi *eul creator*. *Eul*

63 T. Vianu, *op. cit.*, p. 32.
64 Montaigne, *Eseuri*, I, *ed. cit.*, p. 221.
65 L. Goldmann, *Sociologia literaturii, ed. cit.*, p. 121.

empiric este, după T. Vianu, propriu oricărei literaturi subiective care vorbeşte despre sine ca persoană particulară. „Interesul lucrării lor provine din individualitatea cît mai stringentă a imaginii umane pe care ne-o oferă“ [66], şi exemplifică prin *Eseurile* lui Montaigne, considerate „una din primele opere cu caracter subiectiv ale literaturii moderne“.

Fără să împărtăşim acest punct de vedere, în interpretarea noastră, *eul eseistic* nu se confundă cu cel empiric, eseul, cum vom încerca să dovedim şi din această perspectivă, depăşeşte cadrele aşa-zisei „literaturi subiective“, apropiindu-se mai mult de esenţialitatea *eului poetic*, fără a se confunda însă cu acesta. Definind după L. Rusu [67] cîteva din coordonatele *eului poetic* se va subînţelege cît aspiră cel eseistic la acesta. Eul liric tinde, ca şi cel eseistic, prin straturile sale adînci, către solidaritate cu universul, pentru că odată ajuns la conştiinţa de sine („eu exist“) se presupune *sine qua-non* conştiinţa (mai mult sau mai puţin clară) a participării sale la existenţă. Opoziţia om-natură, om-civilizaţie şi altele este un rezultat al individuaţiei, al restructurărilor unor straturi mai superficiale ale eului. Şi *eul artistic* tinde în intimitatea lui către aceeaşi coerenţă originară prin perspectivitatea multiplă a descinderii eseistului. Din această *intenţionalitate* a sa, eul doreşte manifestarea, autodepăşirea, de unde *sociabilitatea* sa. Expansiunea către exterior se converteşte într-o îmbogăţire prin asimilare, ceea ce înseamnă că dinamica eului este bivalentă : centrifugă (directivare obiectivă) şi centripetă (direcţionare subiectivă). Lirica îşi revendică al doilea termen al dihotomiei, cel al subiectivizării, eseul pe amîndouă, atît cea imanentă cît şi cea transcendentă.

66 T. Vianu, *Figuri şi forme literare, ed. cit.*, p. 190.
67 Pentru amănunte vezi L. Rusu, *Estetica poeziei lirice*, E.P.L., 1969, cap. II, „Esenţa lirismului“.

Formînd o *unitate* eul nu constituie o *uniformitate*, de aici straturile variate ale lui, idee acreditată încă de Aristotel. Confruntarea cu lumea înconjurătoare, „experiența de viață" cumulată de el determină de cele mai multe ori suprapunerea acesteia peste năzuința originară a eului, așa cum am definit-o mai sus.

Întîlnirea celor două „realități" se poate susține prin confirmarea eului prmar, sau dimpotrivă, poate genera o deviere la un eu *noumenal* diferit de cel *fenomenal*. Prin relațiile dintre cele două euri se explică de ce omul obișnuit se lasă mai ușor condus de *eul derivat* decît de cel *autentic*. Relația este de conflict între tendința spre individuație a eului derivat și integritate a eului autentic, relație tensională, răsfrîngîndu-se nemijlocit asupra interiorității ca trăire subiectivă, *afectivă*, ce generează întreaga suită a emoțiilor și sentimentelor umane. „Poezia și arta ca valoare estetică nu izvorăște decît din imanența eului autentic — conchidea L. Rusu. Acesta ascunde esențialitățile, în timp ce eul derivat, cu conformismul lui, nu duce decît la aparențe". Eul originar este, așadar, *eul artistic*, iar *cel derivat*, empiric (— ca al experienței personale), ipostaze ce nu trebuie confundate, cum spuneam, mai ales în întreprinderile de reconstituire a profilului personalității creatorului pornindu-se de la operă sau invers. Așa au procedat cu Montaigne, Villey în *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne* [68] sau G. Lanson în *Les Essais de Montaigne* [69].

Eseul doar superficial ia înfățișarea automărturisirii biografice. Autobiografia eseistică e poetică în sine, neducînd la identificarea creatorului cu propria-i creație, așa cum se întîmplă în majoritatea poeziei moderne (L. Blaga, I. Pillat ș.a.), unde *trăirea „autobiograficului" se face nu sentimental, ci intelectual.*

68 Ed. a II-a, Paris, 1933.
69 Paris, f. a.

„Dar mi-aduc aminte de vremea cînd încă nu eram, ca de-o copilărie depărtată..."

Eul eseistic nu poate fi nici cel *captiv* ce încearcă să se rezolve în romanul modern prin monologul interior de structură barocă (vezi Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* (1887), M. Butor, *La modification* (1957) etc.) [70], caracterizat prin dispariția perfect simulată a povestitorului-comentator și a distanței dintre povestitor și povestit.

Dacă persoana scriitorului poate fi sau *a treia*, cînd acesta își arogă calitatea de „autor atotștiutor" (formulă clasică), sau *persoana întîi* redescoperită de sentimentalism (cea mai frecventă în lirică), fără a o uita nici pe *a doua*, de expansiune a eului ce vorbește în numele tuturor, specific eseistică, considerăm a fi (la modul teoretic) *persoana întîi plural*, dar de o construcție stilistică nuanțată față de cea a altor genuri literare. Prin aceasta, *eul eseistic* se apropie și de cel al *epicului*, *eu enciclopedic* în comparație cu cel individual, discontinuu episodic, al liricii. Noi este frecvent utilizat și de lirică. T. Vianu îi descifrează trei valori, dintre care, pentru anumite analogii cu cel eseistic, reținem cu deosebire una. „Spovedindu-se, poetul poate adeseori să extindă eul său pînă la limitele unei perechi, a unei colectivități mai întinse sau pînă la condiția umană generală. Eminescu sparge cadrele intimismului în momentele lui cele mai bune și atinge forme mai cuprinzătoare ale eului. Prin adoptarea măștii, Eminescu cobora mai adînc în sine. Prin trecerea către eul colectiv sau către eul general,

70 Apud E. Höhnisch, *Das gefangene Ieh. Studiem zum inneren Monolog in modernen französchen Romanen*, Haidelberg, Carl Winter-Universitäts, Verlag, 1967.

poetul ajunge la expresia unor sentimente mai vaste [71].

Asemănătoare este situația și pentru eseist, care exprimîndu-se predilect prin persoana întîi plural (*credem, avem, stăruim, relevăm* etc.), formele capătă în sine o valoare de multiplicare evidentă a eului, dar care prin perspectivitatea ca sinteză obiectivă, întărită gramatical de absența pronumelui personal, își păstrează integritatea. *Persoana eseistică* este astfel *persoana întîi* de intimitate inclamatorie, lirică, dar *sprijinită de privilegiul epic al comentatorului și generalizării* ca și în definirea aforistică a lui L. Blaga: „Adesea, eul ni se relevează *mai* bine, tocmai în acele stări sufletești pe care le simțim *mai* străine de ființa noastră. Ciudat: cînd sîntem *mai* aproape de noi, ne credem *mai* departe" [72]. În acest fel eseul ia forma *monologului* înrudit cu cel liric sau dramatic, dar deosebit prin aceea că tropii și elementele de versificație au pentru el o valoare secundară, împrejurare ce îi favorizează transpuneri în alte limbi, definindu-l și ca *mijloc de comunicare* fără a se circumscrie, cum s-a făcut uneori, genurilor retorice sau „causeriei" facile. Și tot astfel, eseul se sustrage oricărei *literaturi subiective* de dublu subiectivism: al persoanei întîi de confesiune romantică și de proveniență mai mult individuală (deci genetică și psihologică) decît egotistă și a celei de a III-a impersonalistă. („Însă personalistul nu vorbește la persoana întîi, ci la persoana a treia, speriat de presupusa excepționalitate a ființei lui. El face declarații de felul acesta: „Cînd îți vorbește Zefir Ponescu, te rog să-l crezi"! Zefir Ponescu este el!" [73].

Afirmația că *eul eseistic* nu trebuie să se confunde cu eul confesiv al literaturii subiective își găsește reazim și prin analogia posibilă cu persoana întîi atît de frecventă în literatura fantastică. Transformarea aceasta a naratorului în personaj are mai multe repercusiuni. Noi vom reține numai una: ca narator, acesta n-avea voie să mintă, ca personaj însă, da! Din această subtilă substituire de persoană cîștigă în autenticitate... fantasticul. Eseistul are același statut de narator-personaj. În acest caz este clar că, spunînd că eseul este o scriere la persoana întîi, este un fel de a spune.

71 T. Vianu, *op. cit.*, p. 61.
72 L. Blaga, *Zări și etape, ed. cit.*, p. 17.
73 G. Călinescu, *Cronicile optimistului, ed. cit.*, p. 77.

NOSTALGIA ERUDITISMULUI ȘI CONSTRÎNGEREA SPECIALIZĂRII

Vom vedea că, din punct de vedere al momentului premergător creației, eseul comportă situația documentării necesare, pe lîngă evidentul imaginativ. Și elaborarea altor genuri este premersă de o astfel de operație, dar n-are caracterul explicit obligatoriu, ca în cazul eseului pentru a fi autentic. Dacă există literatură populară, pictură naivă etc., *eseul nu poate fi decît intelectual*. Eseul nu cere inițiere, ci cunoaștere temeinică, care să permită dezinvolt, atît pentru eseist cît și pentru lector, jocul subtil al nuanțelor. În aceasta aflăm și motivarea retoricii întrebării montaigniene: „*Que sais-je?*", pentru că „metoda autoscopică ar fi insuficientă dacă n-ar fi însoțită de o vastă știință obiectivă prin înconjurul cunoștințelor din timpul său" [74]. Faptul necesită găsirea, atît în elaborarea cît și în interpretarea genului, a căii de conciliere a celor două tendințe polar tensionale: *nostalgia eruditismului și constrîngerea specializării*, alți poli ai crizei interbelice, descinzînd din aceeași natură controversată a *adevărului*. Deși istoria esteticii înregistrează alternativa chiar și

74 Vezi Ș. Cioculescu, *Medalioane franceze*, Univers, 1971, p. 12.

pentru Antichitate, prima mare distincție aparține însă Renașterii, care în elanul ei tineresc de „uomo universale" credea că *de omni re scibli*. „Apetitul multiplicității" crește dintr-o schimbare de perspectivă comună epocii, cînd datorită viziunii copernice a lumii, efectelor invenției lui Guttemberg, călătoriilor în jurul lumii etc., „lumea deveni de două ori mai mare". *Titanismul și umanismul renascentist* defineau pe continuitatea Antichității, profilul *eruditului*. De observat că deși Renașterea nu cunoștea încă „etosul muncii specializate" [75] după Auerbach, primele distincții de domenii apar totuși chiar în cadrul totalitarismului medieval. Astfel, Machiavelli va distinge politicul de morală, apoi Reforma va separa biserica de stat etc. Eruditismul specific epocii nu presupune, așadar, confundarea limitelor între domenii ce-și structurau o autonomie evidentă. Chiar Montaigne nota în *Eseurile* sale : „Aș vrea ca fiecare să scrie ce știe și atît cît știe ; ...căci unul poate să aibă cîte o știință anumită sau iscusenie despre felul unui rîu sau al unei fîntîni, și să nu știe din altele decît ceea ce știe fiecare. Totuși, el se va apuca să scrie întreaga fizică pentru o anume fărîmă de loc. Din acest vițiu se iscă multe mari neajunsuri" [76]. Secolul al XVII-lea, Clasicismul, adoptă idealul lui *„l'honête homme"* definit în cugetarea cunoscută a lui La Rochefoucauld „le vrai honnête homme est celui qui ne se pique de rien", cerînd artistului să fie cultivat, dar nu erudit. Postulatul unei societăți elegante încerca evitarea oricărei specializări, dar aceasta pare totuși, din perspectiva istorică a timpului, inevitabilă, fiind estetic cuprinsă în regula „purității genurilor".

Deși va proceda la o substanțială diversificare, Romantismul dominat de idealul universalismului,

75 E. Auerbach, *Mimesis, ed. cit.*, p. 322.
76 Montaigne, *Eseuri*, I, *ed. cit.*, p. 211-212.

încă va limita conceptul specializării. Accentuarea capitalistă a diviziunii muncii în faza imperialistă, stereotipia produsului de serie, teroarea supremației mașinii asupra omului amenințat de substituire etc. determină în perioada analizată abordarea dramatică a problemei, iar soluțiile vor fi în consecință. Dihotomia esențială va fi *universalism-unilateralism*, deși varianta cea mai discutată a fost *diletant-specialist*. Pentru ultima ipostaziere opta și T. Vianu : „Specialiștii și diletanții sînt dominați de energii contrare. Specialistul este o ființă centripetă. Diletantul e o ființă centrifugă. Unul dorește să se mărginească și să divizeze activitățile sale pentru a obține desăvîrșirea amănuntului și a nuanței. Celălalt dorește dimpotrivă să amplifice terenul său, pentru a cuprinde mult, chiar cu sacrificiul perfecțiunii de detaliu" [77]. Din perspectiva *specializării* acute, se ivește în literatură *motivul alienării*, cu prelungiri de cronicitate pînă astăzi. Truda Penelopei sau repetiția epuizantă a muncii lui Sisif devin alte două mituri de sinteză artistică a teoriei specializării, definire alegorică a noii „condiții umane". Eseul lui Camus, *Mitul lui Sisif* (1942), crescut dintr-o experiență personală dar și național-franceză, atinge cu brutalitate o chestiune filozofică limită : „Nu există decît o singură problemă filozofică cu adevărat serioasă : sinuciderea. A judeca dacă viața merită sau nu să fie trăită înseamnă a răspunde la problema fundamentală a filozofiei" — nota undeva Camus [78]. De aceea, „omul redus la condiția unui Sisif nu poate fi fericit, nu poate exista cu adevărat : este un produs al imaginației și nimic altceva. Un Sisif fericit este o utopie" [79]. Dar această „divi-

77 T. Vianu, *Specialiști și diletanți*, vol. *Generație și creație, ed. cit.*, p. 33.
78 A. Camus, *Essais*, Bibliothèque de la Pleiade, 1965, vol. II, p. 99.
78 José Orlandis, *Un portrait de Sisyphe*, în *„La Table Ronde"*, nr. 166, februarie, 1960, p. 74.

ziune a muncii" „favorizează — după L. Goldmann — ideologiile"[80] ajungîndu-se adeseori la o contradicție între cele două aspecte necesare ale cercetării : istoricul erudit și gîndirea filozofică. Primul crede că are importanță doar stabilirea precisă a unui amănunt biografic sau filologic privind viața scriitorului sau textul, al doilea „privește cu un anumit dispreț pe erudiții puri care adună fapte fără să țină seama de importanța și semnificația lor". Și astfel se pune în discuție celălalt termen al contradicției : *eruditismul* ca „semn al unui imperialism de suprafață".

O interesantă disociere în noțiune realizează I. Zamfirescu în cîteva articole cu titlu semnificativ : *„Omul cult sau bazar de cunoștințe ?"*, *„Cultura de bibliotecă"* ș.a. „Una dintre aceste confuzii poate cea mai frecventă — scrie gînditorul — este aceea care se face între omul cult propriu-zis și acela pe care l-am putea denumi — deși termenul ales este rebarbativ — doar așa : *bazar de cunoștințe*"[81]. O primă categorie ar forma-o „aceia care posedă cunoștințe multe, în schimb spirit puțin sau deloc" și o a doua, mai frecventă ca impostură, a retorilor de suprafață care „vorbesc cu patos, se agită mult, pun culoare în ceea ce spun, dar se simte imediat că lucrurile pe care le înfățișează astfel nu răsar din profunzimi sufletești, ci din regiuni fugare și periferice".

În aceiași termeni definea și M. Ralea : „Zgîrcitul care adună comori să le utilizeze e un sărac mintal, lipsit mai ales de imaginație. Asemenea și eruditul. El se oprește la prima întrebuințare a averii sale și nu-și închipuie o clipă că ea poate să-i

80 L. Goldmann, *op. cit.*, p. 226.
81 I. Zamfirescu, *Orizonturi filozofice, ed. cit.*, p. 18.

aducă senzații infinite din infinite puncte de vedere"[82].

Nuanțarea plastică a ipostazelor se explică prin hotărîrea gestului de respingere a încremenirii într-una din ele la autenticul intelectual. Unamuno, de exemplu, disocia „sufletele de panteră" „vioaie, săltărețe, creatoare, într-adevăr imaginative", de „sufletele elefantești", care poartă în ele masive fișiere bibliografice[83]. Formulele de conciliere ale dilemei vor fi mai multe. Una o regăsim în teoretizarea „autonomiei esteticului" în consens cu conceptul valéryan al „poeziei pure".

Și dacă eseul timpului dezbate critic conceptul (I. Pillat, Camil Petrescu, Vl. Streinu ș.a.), iar lirica îi încearcă „consistența" prin experiențele lui Simion Stolnicu și alții, mai reală și mai dramatică a fost zbaterea creatorului între cele două alternative corelată de găsirea unor repere autentice de afirmare spirituală. Aceasta era întreținută, pe de o parte, de năzuința dovedirii maturității noastre artistice, pe de alta, de „criza ideii de personalitate". Colectivizarea capitalistă a vieții sociale („Colectivul a cucerit și doctrina — scria M. Ralea. Filozofiile deterministe și evoluționiste stabileau, prin relativismul lor, relații și influențe între fenomene individuale... În locul acestora, au apărut „structurile" și „esențele" de caracter absolut. În locul părților de existență descentralizatoare, s-au introdus totalitățile globale"[84]), trăirea tragică a unei imedialități alienate, criza războiului și altele au fost tot atîtea motive de accentuare a disoluției unicului ca personalitate. „De ce alt soi a fost drama războiului decît de măcel colectiv — se întreba într-o notă la un articol

82 M. Ralea, *Observații de bun-simț asupra culturii*, vol. *Scrieri din trecut, III, ed. cit.*, p. 273.
83 Apud Al. P. Telega, *Din viața și opera lui Unamuno*, Craiova, S. R., f. a.
84 M. Ralea, *Scrieri din trecut, I, ed. cit.*, p. 186.

despre literatura de război, Camil Petrescu. A fost drama personalității, nu a „grupei anonime", un cataclism anonim. De aceea în *Ciclul morții* n-am descris niciodată un măcel colectiv, nu apare nici o luptă, ci numai viața interioară a insului. La fel și în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*"[85].

Tot la fel, într-un volum scris în 1924 și ordonat pe *Formarea ideii de personalitate*, T. Vianu pornește, în demonstrația sa de „psihologie genetică", axiomatic de la teza că „individualismul sub forma lui socială și mai pe urmă morală ne apare ca unul din polii civilizației moderne"[86]. Indeterminismul psihologic a creat imaginea anti-clasicistă a nonpersonalității prin multiplicare și pulverizare, reacția inversă fiind cea a exaltării personalității peste limitele normale ale încadrării ei pe coordonatele sociale. Mai multe doctrine filozofice vor încerca, în felul lor, soluționarea dilemelor. Pentru judecata *teleologică*, farmecul personalității consta în a fi amestec de absurditate și inteligibilitate, note ireductibile oricărei sinteze cauzale sau finale. În *personalism*, individul uman este privit ca o categorie supremă, concomitent autonomă și subordonată divinității. O variantă a personalismului, numit și „energetic", îl va teoretiza și apăra la noi C. Rădulescu-Motru. Adăugăm interpretarea lui Freud pentru care nu există decît indivizi, subiectul fiind totdeauna *Eu. (Noi* însemnînd *Eu* și *Tu)*, reprezentativ ca biologic, iar nu ca social. În fine, notăm sensul de interpretare *fenomenologic* al personalității ce a determinat în bună măsură ca în centrul dramelor lui Camil Petrescu să se afle personaje-personalități etc.

În acest context de dezbatere largă, europeană, a problemei, înscriem frămîntarea de opinii și de

85 C. Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. 1971, p. 91.
86 Iași, 1924, p. 3.

către eseul timpului, la noi, care îmbracă fie haina formulării strict conceptuale, fie pe cea sensibilizată din *Caracterologia* lui G. Călinescu, de exemplu[87].

Creatorul, oricare ar fi el, refuză unilateralizarea ipostazei culturii. Pe fondul acesteia se grefează puterea sensibilității originale, comună poetului și eseistului, într-un cuvînt, intelectualului. Îmbogățirea artistului (în orice gen ar crea el) cu această nouă calitate este un cîștig al secolului nostru. „Intelectualul e prin forța lucrurilor cărturar, cu oarecare nonșalanță sau degajare, dar nu orice cărturar e negreșit și intelectual... Comportarea intelectuală e totdeauna creatoare într-un fel sau altul, chiar dacă nu se manifestă neapărat prin scriere de cărți. Intelectualul trebuie să poată face toate raporturile posibile de la viață la cultură și de la cultură la viață. Intelectualul e liber de orice prejudecăți și superstiții, fie ele și cărturărești"[88].

„Definiția omului inteligent"[89] presupune, de aceea, neconfundarea punctelor de vedere („Ce inteligent e cutare ! — Da, dar e sărac"), o direcție a gîndirii, obiectivitate și cenzură critică („numai spiritul critic dă coerență și continuitate, așadar unitate în timp personalității"[90]), putere de invenție („inteligență rapidă, care se refuză fixității, de spaimă de a nu-și încremeni personalitatea, caracterizată prin însăși mobilitatea ei, devenită farmec și pecete totodată"[91], neutralizarea bine deghizată a tragicului cu comicul, mobilitate intelectuală care să dea coerență personalității („oricît de contradictorii în aparență aceste două atitudini — îndoială și siguranță n. n. — sînt indispensabile și lipsa uneia se resimte neapărat în rezultate"[92]), talent, inteli-

87 G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, *ed. cit.*, p. 64.
88 Al. Paleologu, *Bunul simț ca paradox*, *ed. cit.*, p. 21.
89 M. Ralea, *Valori*, *ed. cit.*, p. 20 și urm.
90 I. Biberi, *Eseuri*, *ed. cit.*, p. 280.
91 P. Constantinescu, *Scrieri*, IV, *ed. cit.*, p. 462.
92 Al. Paleologu, *op. cit.*, p. 27.

gență și cultură („termeni care nu se exclud, dar nici nu se întrunesc laolaltă obișnuit“ [93]) etc.

Intelectualul se definește, apoi, și prin percepția justă și repede a lucrurilor care-și găsesc în el corespondențe potențiale de asimilare. O spunea încă Montaigne. „În mine se află toate potrivniciile, într-un fel sau altul. Sfios, încumetat, iscoditor, destrăbălat, vorbăreț, tăcut, sîrguitor, lăsător, dibaci, nepriceput, arțăgos, blajin, mincinos, de bună credință, învățat, neștiutor, darnic, zgîrcit și risipitor“ [94].

Lăsînd deschisă lista calităților ce trebuie să le cumuleze un autentic creator, așa cum se configurează ea din nominalizările proprii ale eseului interbelic, se mai cer rezolvate, cel puțin, încă două chestiuni : întîi, dacă există niște „structuri psiho-estetice“ prin vocație eseistice iar altele nu, sau dimpotrivă, eseul este o casă deschisă în care numai să vrei să intri și te și afli în ea ? În al doilea rînd : trebuindu-i o desfășurare atît de cuprinzătoare eseistului, nu se justifică cumva blamul diletantismului, deseori invocat ca argument de detractare ? Încercăm să răspundem pe rînd. Într-adevăr, teoria genului este în unele cazuri aproape unanimă în a califica pe unii scriitori drept eseiști (M. Ralea, P. Zarifopol, Vl. Streinu și alții) pentru care eseul devine *autentică seducție*, precum romanul pentru Sadoveanu sau lirica pentru Arghezi și așa mai departe. Controversa intervine în cazul unor structuri accentuat raționaliste, carteziene, cum ar fi T. Maiorescu, T. Vianu, Ș. Cioculescu, Al. Dima, I. Zamfirescu ș.a. În „*Nota*“ introductivă la culegerea *Aspecte literare contemporane*, Ș. Cioculescu declara, de pildă, cu o fermitate de polemică subînțeleasă, că „autorul nu-și revendică nici calitatea de eseist, nici

---

93 Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane, ed. cit.*, p. 273.

94 Montaigne, *Eseuri*, II, *ed. cit.*, eseul I.

aceea de creator, deoarece nu consideră critica un gen literar, un fel de „a zecea muză“, cum ar fi spus Caragiale“. Și totuși, prietenul său de idei, Vl. Streinu, îl va numi în cîteva ocazii drept „eseist“. Exemplele de acest fel se pot înmulți. În anumite aspecte ale ei chestiunea o vom mai discuta, totuși. Dacă pentru unii creatori activitatea eseistică este primordială (de aceea mai evidentă și recunoscută), pentru alții ea este fie subsidiară, fie reprezintă o etapă (de cele mai multe ori de tinerețe) ce s-a continuat și încetățenit definitiv în alte structuri (mai ales tratate, sisteme etc.), ce, oricum, nu trebuie uitată, trecută cu vederea sau detractată.

E o datorie științifică de a numi și analiza ca atare eseurile unor astfel de autori pentru care calificativul de „eseiști“ este doar relativ impropriu datorită unei cultivări sporadice a genului. Tot astfel înclinăm să vedem în T. Maiorescu un eseist ipotetic (Odobescu este încă un argument), din stirpea căruia vor descinde nu întîmplător generații după generații, numele cele mai reprezentative ale eseului românesc interbelic. Refuzul calității provine, de obicei, din refuzul genului.

Răspunzînd la a doua întrebare, ideea *diletantismului* se menține, într-o interpretare limitată, și prin opoziția dintre *profesiune și realizare*. Încă Platon în *Dialoguri* se adresa : „Dar, cetățeni atenieni, bunii meseriași mi-au părut a cădea și ei în aceeași greșeală ca și poeții, fiindcă-și lucra fiecare cu artă meșteșugul, se credea înzestrat cu cea mai mare înțelepciune și în celelalte privințe. Iar tocmai această nesocotință le întuneca înțelepciunea proprie“ [95]. Teofrast va completa galeria acestor snobi. Același divertisment artistic îl va cunoaște și atmosfera elegantă și rafinată a Republicii romane și a Secolului lui August. Istoria esteticii citează mai

---

95 Platon, *Dialoguri*, E.L.U., p. 10.

multe situații de acest fel [96]. Montaigne se întreba și el în Renaștere, cu suficientă alertă : „Ce putem oare aștepta de la un doftor care scrie despre război sau de la un dascăl care vorbește despre plănuirile principilor“ [67] etc.

Un sumar excurs biografic ar putea ilustra superficial și pentru o parte din eseiștii români ai perioadei „neconcordanța“ dintre profesiune și realizare. Camil Petrescu a avut o pregătire filozofică și incipient matematică, P. Pandrea a făcut studii juridice, I. Biberi, de medicină și filozofie etc. Nici de această dată însă, situația nu este specifică eseistului și am trimite doar la I. Barbu care va ilustra cu aceeași vigoare matematica și poezia, apoi la o impresionantă antologie ce cuprinde pe aproape 300 de pagini *„Medici scriitori și scriitori medici“* [98], printre care citim numele lui Rabelais, Cehov, Fr. Schiller, I. Keats și mulți alții.

Ch. Darwin n-a avut nici licență, necum doctorat în biologie ; Spinoza nu a fost profesor de filozofie. Dar în contribuțiile afective ale „diletanților“ se găsește de obicei mult mai mult decît rodul unei ocupații secundare, distractive : expresia a ceea ce este *autentic* în personalitate, a preocupării la care aderența este mai profundă decît la ocupația lucrativă cotidiană“ [99].

Diversitatea aptitudinilor trebuie să fie altceva, în interpretările noastre, decît specializarea sau diletantismul. Fals-evidența diletantică în eseu (blam de sub care se luptă să iasă mereu reușind sau eșuînd) se întreține și printr-o denaturată înțelegere a disponibilității eseistice, ce presupune, ca să înțelegi obiectivul și liricul, blazatul și entuziastul, senzitivul și cerebralul, că trebuie să ai cîte ceva din ei toți [100]. Ipostazierea critic-eseistică, astfel formulată, nu se confundă nicicum cu *relativismul*. Este, într-un fel, în acest gest, și traducerea de fapt a unei dorințe intelectuale simțite acut în epocă, aceea de „a nu scăpa imprevizibilul dar al clipei“ [101], dar și evidențierea unui *„specific românesc“* al momentului, cînd stricta specializare era simțită ca un *„fenomen apusean“* „rod caracteristic al spiritului *burghez*“.

Care ar putea fi, în concluzie, soluția mediatoare într-o situație ce pare atît de contradictorie ? : „Nu credem în specializare, ci în universalism fiindcă problemele tehnice ale specializării devin irezolvabile fără perspectiva generală a problematicei veacului și a momentului istoric pe care-l parcurgi“ — afirma P. Pandrea [102]. „În general, talentul viguros este unilateral“ [103] — replica parcă P. Zarifopol. Indiferent de una din cele două situații, o idee unică le coordonează totuși : credința în profilul omului specialist în fond, dar apt oricînd și pentru perspectiva unui diletantism superior, autentic. Ne gîndim la intelectualul care să corespundă diletantismului în sens etimologic, pentru care preocupările diverse sînt „delectări“.

Reluăm : toate acestea sînt necesare, dar nu și suficiente. Dovadă că, în argumentele noastre de pînă acum, n-am inclus în lista eseiștilor o personalitate recunoscută printr-un enciclopedism impresionant, cum a fost cea a lui N. Iorga. Prin energie și multilateralitate, vioiciune și fluid cald, neastîmpărat, a fost dintotdeauna caracterizat drept un „mare

---

96 Vezi și K. E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Meridiane, 1972, p. 98, 114 etc.
97 Montaigne, *Eseuri*, I, ed. cit., p. 404 și 66.
98 M. Voiculescu, M. Angelescu, *op. cit.*, Ed. Medicală, Buc., 1964.
92 V. Săhleanu, *Arta rece și știința fierbinte*, *ed. cit.*, p. 10.

100 M. Ralea, *Scrieri din trecut*, I, *ed. cit.*, p. 40.
101 C. Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. 1971, p. V.
102 P. Pandrea, *Eseuri*, *ed. cit.*, p. 40.
103 P. Zarifopol, *op. cit.*, I, p. 55.

factor cultural" [104], un răsturnător de valori, dar nu și un spirit critic, iar prin aceasta, implicit, nici eseist.

„WELTANSCHAUUNG"-ul ESEULUI

Ajunși la capătul excursului pe multele drumuri duse și întoarse ale *pasiunii cunoașterii,* se impune o formulare de mai cuprinzătoare perspectivă privind elementele unei concepții de viață care ar putea satisface la eseul autentic virtuțile artistice. Nu vom zăbovi în ilustrarea efervescenței filozofice a epocii, cauzată de fixitatea unor primordialități în veacul trecut ce nu mai satisfac acum, cum ar fi al practicului asupra teoreticului, al voinței asupra intelectului, al vieții asupra rațiunii etc.

Dincolo de diferitele orientări de filozofie istorică în care se circumscriu inevitabil eseiștii prin idee și angajament, genului considerăm a-i fi proprii cîteva *constante filozofice* ce iarăși merg către momentul constituirii lui ca gen. Prin Montaigne și Bacon, de pildă, eseul își fundamentează o filozofie a *spiritului critic* sprijinită pe *„îndoiala metodică"* crescută nu dintr-o rațiune agnostică, ci din una provizorie. Îndoiala lui Montaigne este eliberatoare și-i definește așa zisul *scepticism* ca suspiciune față de un dogmatism îngust, perimat. „Aduc la vedere năzări neînfiripate și nedezlegate, cum fac cei care dau la iveală întrebări îndoielnice, pentru a fi dezbătute în școli, nu pentru a statornici adevărul, ci pentru a-l căuta" [105]; iar în altă parte: „Dacă a filozofa înseamnă a se îndoi — cum zice, cu atît mai vîrtos a îndruga verzi și uscate cum fac eu — trebuie să fie a se îndoi" [106].

104 P. Constantinescu, *Scrieri,* III, *ed. cit.,* p. 216.
105 Montaigne, *Eseuri,* I, *ed. cit.,* p. 308.
106 *Idem,* p. 338.

Precursorii lui Descartes sînt astfel cei doi eseiști, căci și pentru gînditorul englez *neîncrederea* este însoțitoarea *sigură a înțelepciunii.* Rațiunea nu trebuie să se închine în fața nici unui „idol", așa că — *de omnibus dubitandum* — revine ca o concluzie firească. Dacă la Descartes însă, cunoașterea începe cu o certitudine *(cogito),* la Bacon „certitudinea nu este începutul, ci sfîrșitul oricărei cercetări" [107]. Este clar deci că îndoiala celor doi eseiști, ca de altfel și a lui Descartes, nu este tot una cu îndoiala sceptică. Cu toate acestea, începe să se încetățenească în istoria și critica literară ideea unui Montaigne sceptic, expresie evidentă a crizei Renașterii [108]. Afirmația necesită însă cîteva întregiri. Este drept că un anume „vînt al împrejurărilor" dădea omului sentimentul vanității. „Ceea ce am avut în gînd în ceasul acesta schimbăm în următorul și apoi ne întoarcem de unde am plecat: nu-i decît clătinare și nestatornicie" [109], notează undeva Montaigne.

Scepticismul modern nu este tot una cu agnosticismul sau stările de acatalepsie ale pironismului din Antichitate, care din principiu evită căutarea soluțiilor. El este mai degrabă manifestarea raționalismului, a spiritului critic modern [110]. Nu ne aflăm în fața vreunui nihilism turburător, scolastic, viziunea filozofică a vieții altoindu-se „pe un surîs care învinge orice descurajare" [111]. Vorba de duh și ironia fac parte intrinsecă din poetica montaigniană, iar adeziunile la epicureism sînt evidente: „Iubesc viața și o iau în seamă așa cum i-a plăcut celui de sus

107 Vezi Bacon, *Eseuri, ed. cit.,* p. XXI, nota 38.
108 Confer Ov. Drimba, *Istoria literaturii universale,* E.D.P., 1968, p. 258.
109 Montaigne, *op. cit.,* p. 324.
110 Vezi Bacon, *op. cit.,* p. XIX.
111 Montaigne, *op. cit.,* p. XXXI.

să ne-o dăruiască“ [112] sau „am deci din fire un scris glumeț și numai al meu“ [113] etc.

Antisceptic se declară dintr-un început în *Eseuri* și Bacon. Cartea lui se deschide deliberat cu eseul *Despre adevăr,* care debutează cu o întrebare tipic sceptică, aceea pusă de Pilat din Pont lui Hristos, „Ce este adevărul ?“, corespondența celebrei formule montaigniene *„Que sais-je“.* În celelalte opere, cum ar fi *Marea Restaurare,* Bacon reia consecvent ideea, combătînd toate nuanțele curentelor sceptice.

Dezvoltarea eseului în timp va păstra, într-o formă sau alta, *tradiția sceptică* inaugurată de Montaigne tot ca filozofie a crizei, de dezvăluire a „neadevărului simplei gîndiri cotidiene“, ancorată în faptul real, finit, prin antinomiile ce le generează [114] (G. Călinescu trecea în „Istoria“ sa literară pe P. Zarifopol, M. Ralea, D. I. Suchianu și alți eseiști la cap. *„Critica sceptică (!) și anticlasică“).* Scepticismul devine astfel nu un principiu de viață ca în faimosul vers gnomic al lui Horațiu, ci o modalitate necesară „de a scruta abisul ce zace în om“ [115], apropiat ca structură, cum afirmam încă de la început, conformației *spiritului critic.* Se încearcă chiar reașezarea noului umanism pe criteriul scepticismului. „Gustul mediocru e riguros, inchizitorial. Cel înalt e înainte de toate sceptic. Și ca orice sceptic, e uman“ [116].

Scepticismul eseistului nu ține de morală sau psihologie, unde atitudinea poate mai lesne înclina către mizantropie, ci de convingere, de luciditatea inteligenței. În acești termeni se explica și G. Ibrăileanu indirect prin A. France : „Era sceptic numai în inteligență, fiindcă spiritul lui critic era complet. Moralmente nu era sceptic, fiindcă avea sufletul viu

112 *Ibidem,* p. XXXII.
113 *Idem,* p. 253.
114 Vezi, G. Lukács, *Estetica,* I, *ed. cit.,* p. 197.
115 P. Constantinescu, *Scrieri,* V., *ed. cit.,* p. 298.
116 M. Ralea, *Scrieri din trecut,* I, *ed. cit.,* p. 138.

și sănătos... Îndoielile lui nu erau morale, ci intelectuale... Un suflet atît de sănătos trebuia să-l facă optimist, cu tot pesimismul inteligenței, care trebuia să-l facă să creadă în viitor“ [117]. Cu această convingere va dezvolta G. Ibrăileanu însuși teoria *„spiritului critic“.*

Soluțiile scepticismului eseistic vor fi mai multe: în primul rînd un *cinism al sincerității* care detestă omogenitatea, asemănarea, colectivul, colorînd cu *specific personal* eseul. Caracterul specific confesiv al eseului se sprijină într-o oarecare măsură și pe această ipostază cinică. Ea se completează în secolul nostru, pe linia luptei dintre spiritualitate și senzualitate (de tradiție în Europa), cu idealul consumării *epicureice.* Prima manifestare modernă a noului ideal senzualist aparține, cum bine se știe, individualismului renascentist cu dezvoltarea sa barocă. Viața trebuie crezută așa cum e *(„carpe diem“),* pentru că s-a convins că n-o poate trăi cum ar fi vrut, adică eroic [118]. De aceea *epicureismul* care ne interesează aici nu este cel al tinereții, ci al *înțelepciunii maturității* („Hedonismul“ se desfășoară mai ales pe plan etic).

Estetica *„voluptății eseistice“* („Le beauté c'est une promesse de bonheur“ — spunea Stendhal) se opune și din acest punct de velere celei aparținînd criticii bazate pe principii exacte, științifice, teoretice, preferînd aprecierile „degustative“ ale *exemplului* și *pildei.* Între *judecată* și *gust,* eseistul îl preferă pe al doilea [119] dar într-un sens reconciliant de *filozofie a gustului.* Aceasta este și perspectiva din care Ș. Cioculescu îl caracteriza pe Montaigne. „Omul era un epicureu în sensul înalt al cuvîntului,

117 G. Ibrăileanu, *Cîteva reflecții,* în : *V. R.,* vol. 2, 1924, p. 152.
118 M. Ralea, *Valori, ed. cit.,* p. 26.
119 Vezi A. Marino, *Introducere în critica literară,* E. T., f. a., p. 198 și urm.

un înțelept care gusta dulceața vieții și a gîndirii, ținînd calea de mijloc între toate extremele care urmăresc judecata și bucuria. Era un senzualist și un empirist, neîncrezător în științele pozitive, în metafizică și în religiile revelate, dar plin de încredere în finalitatea individualistă a existenței. Cartea sa fundamentală promovează pe omul natural și rațional, condiția umană neconstrînsă și tolerantă, pașnică și civilizatorie. În Montaigne, rasa franceză și-a găsit artistul cel mai firesc, prevăzut cu geniul cel mai uman" [120].

Ca orice scepticism filozofic și cel formulat în ipostaza completată a eseului se rezolvă artistic în *ironie*. Tradiția ironică în literatura noastră era încetățenită prin varianta *umorului* datorat concepției de viață a poporului, atitudinii lui sceptice, ilustrată și de I. Creangă. Scepticismul lui „carpe diem" îl apără pe individ de surprize altfel dureroase, comicul fiind prin definire și o atitudine socială și o formă de cunoaștere. Aceasta este situația majorității proverbelor tuturor popoarelor : expresia „mizantropiei empirice" sceptice, diferită de cea principală, după disocierea lui Al. Paleologu, temperată de umor [121]. În același înțeles folosea și G. Călinescu conceptele de *„Cronica mizantropului"* și *„Cronica optimistului"*, sub care și-a grupat multe din eseurile sale, sensuri necontradictorii din punct de vedere structural. „Au întrebat mulți, atîtea ori, de ce înainte eram mizantrop, iar acum optimist, și sînt încredințat că sînt unii care cred că totul e o simplă evoluție verbală. Dar nu e adevărat. Schimbarea (căci a fost una, de vibrație, sinceră și totală) s-a făcut pe un fond originar exuberant și sănătos. Totdeauna am fost un optimist" [122], iar în altă parte:

120 Ș. Cioculescu, *Medalioane franceze, ed. cit.*, p. 13.
121 Al. Paleologu, *Bunul simț ca paradox, ed. cit.*, p. 18.
122 G. Călinescu, *Cronicile optimistului, ed. cit.*, p. 5.

„Da, însă intelectualul are în vremea războiului momentele sale de criză acută de *mizantropie*. Războiul zdruncină nervii, îndepărtează încrederea în valorile eterne" [123].

De aceea epoca interbelică își revendică prin unii intelectuali ai ei *„Utilitatea bunei dispoziții"* care să imprime securitate, liniște, spre deosebire de conservatorismul nemulțumitului incurabil ce tinde să amenințe raporturile sociale. Evident că și o asemenea soluție e de limită. Se însușește uneori maxima lui Malraux : „un om activ și pesimist totodată, este sau va deveni fascist, dacă nu e dedublat de o credință" [124]. D. I. Suchianu va pune chiar ca „motto" unei cărți de eseuri : „Printr-atîtea griji, necazuri, dacă n-ar mai fi și glume și povești pe lumea asta, ce s-ar face biata lume" [125].

Discontinuitatea ironiei (prin întocmirea ei individualistă nu ține de determinism) o include categoriei creativității datorită necesității eului de a se depăși pe sine contemplîndu-se critic și lucid : „Trebuie să ne ridicăm deasupra propriei noastre iubiri, și ceea ce adorăm să putem distruge în minte, altfel ne-ar lipsi simțul pentru totalitatea lumii" [126]. Eseistul modern o alătură noii categorii, nuanțînd-o și adîncind-o totodată, depășind astfel retorismul inclus ei de romantici. *Șarja, paradoxul, jocul ambi-*

123 *Ibid.*, p. 46.
124 Apud Pierre de Boisdeffre, *O istorie vie a literaturii franceze de azi*, Univers, 1972, p. 49.
125 D. I. Suchianu, *Diverse însemnări și amintiri*, Ed. Universul, 1933.
126 M. Ralea, *Contradicțiile interne ale romantismului*, vol. *Portrete, cărți, idei*, E.L.U., 1966, Despre teoria ironiei mai vezi : Gegel, *Prelegeri de estetică*, Ed. Acad. 1966, p. 69 și urm. ; Walter Biemel, *Ironia romantică și idealul german*, în : *Saeculum*, I, nov.-dec., 1943, p. 38-49 ; I. Biberi, *Poezia, mod de existență*, E. L., 1968, p. 226-227 etc.

guu între maliție și seriozitate sînt tot atîtea sensibilizări moderne ale *ironiei*.

După ce realizase o prezentare a romanului *Climats* de André Maurois sub titlul *„Romanul perfect"* și susținut de o argumentare în consecință, P. Zarifopol scrie un *„contra-eseu"* la aceeași operă. „Nota mea despre Maurois e ironică, mărturisesc aceasta pe cuvînt de cinste. Romanul lui Maurois nu-mi place deloc. Defectele lui îmi par perfecte și le-am admirat ca atare.

Gluma este, pe cît știm, o formă permisă și admisă de a ne scoate din suflet o nemulțumire. Să strigi de-a dreptul : nu-mi place, e o atitudine de pur sentiment, în fond pasivă, care nu te ajută să expulzezi din rădăcină imitația necăjicioasă. Gluma însă e ca o gimnastică... E o farsă teribilă cînd cineva, sau intenționat sau inocent îți refuză gluma" [127]. Relativismul eseistic este evident chiar în titlurile unor cărți de eseuri. Al. Dima, în *Gîndirea românească în estetică,* observa astfel într-un capitol semnificativ intitulat *„Fragmentarism eseistic"* denumiri ca : „perspective", „interpretări", „comentarii și sugestii", „valori", „atitudini" [128] (La M. Ralea) etc.

Coordonata majoră a unei astfel de gîndiri o dă însă *dialectica*. De aceasta mai mult decît de relativism condiționăm una dintre trăsăturile genului, numită de noi *„contrazicerea eseistică"*. Atitudinea este un loc comun în eseu încît surprinde și astăzi cînd citim uneori, în unele exegeze, exprimate nedumeriri asupra unor alternări de opinie la eseiști. Un singur exemplu de prestigiu și circulație luat din istoricul literar Marcus Cunliffe asupra lui Emerson. „Dar lipsa de formă este un simptom al unei deficiențe mai mari din gîndirea lui Emerson. Elementele acesteia sînt tot atît de disparate ca și frazele lui. Contradicția îl amenință la fiecare pas... Ceea ce îi reproșăm lui Emerson nu este că a căutat să rezolve aceste probleme, ci că, erijînd contradicția în sistem, i-au scăpat implicațiile lor serioase" [129]. În termeni aproape asemănători P. Constantinescu îi obiecta lui M. Ralea, ca să ne rezumăm doar la aceste ilustrări din multele ce se pot da : „În căutarea perpetuă de certitudini și adevăruri, uneori i se întîmplă să se contrazică, spunînd contrariul de ceea ce afirmase într-o discuție anterioară" [130]. Sub aceeași apostilă a fost pusă de multe ori și critica lui Perpessicius etc.

Se confundă, se pare, în aceste situații, contradicția dialectică cu *dezicerea oportunismului,* ieșită din inconsecvență sau confuzie. Se pare că, deseori, e mai ușor să pari inteligent contestînd, negînd, decît admirînd. Așa făcea și Pococurante din *Candide.* Altceva este însă negația ca factor imanent al existenței. În termenii ei generali, filozofia numește contradicția ca „dedublare a unicului în contrarii" care se presupun și exclud reciproc, forța motrice fundamentală a mișcării și dezvoltării. O astfel de negație este creatoare, afirmativă în fond. Ea totdeauna înalță omul deasupra operei sale pentru a putea crea și altceva. Spunea și La Rochefoucauld că atunci cînd admirăm (deci, opusul negației) sîntem egali cu ceea ce admirăm. Dar putem fi și mai mult !

Acuitatea contradicțiilor sociale generatoare de „criză" determină și accentuarea teoretizării *contrariilor* în epocă. „Antinomia care se pare că face ca orice afirmație să fie egală cu contrariul ei e mai ales valabilă pentru Platon, care anticipează caleidoscopic toate vederile veacurilor viitoare... Platon a

---

127 P. Zarifopol, *Pentru arta literară,* I, *ed. cit.,* p. 291.
128 Al. Dima, *Gîndirea românească în estetică,* Sibiu, 1943, p. 29.

129 Marcus Cunliffe, *Literatura Statelor Unite,* E.L.U, 1969, p. 99.
130 P. Constantinescu, *Scrieri,* IV, *ed. cit.,* p. 458.

simțit anticipat jocul antinomiilor, formulate abia în timpul din urmă..." [131], scrie Camil Petrescu, el însuși autorul unei cărți de eseuri semnificativ intitulată *Teze și antiteze*, formulă ce i se pare a implica sensurile de etapă dar și presupunerile dialectice ale gîndirii sale doritoare de „sinteză". În această accepție *„teza"* și *„antiteza"* nu funcționează ca succesiune, ci la mari distanțe, ca principii superioare ale evoluției. „Limitele pe care le indică punctele depărtate ale stărilor extreme măsoară adevărata noastră intensitate... Stările extreme ale devenirii noastre alternează după o logică internă care scapă anticipărilor noastre pregătind momente de exaltare, tensiune, creație sau hotărîri către act, prin meditație și vagabondare crepusculară" [132].

Astfel definită, *antinomia modernă* este structural diferită de *„legea polarităților"* descoperită încă de Schelling [133] și transpusă romantic în *antiteză*. Secolul al XX-lea depășește interpretarea a două principii *antagonice*, prin cel al *complementarității* lui Niels Bohr (*„contraria non contradictoria sed complementa sunt"*), către *pluralism*, mai adaptat ca structură complexității realului, fără a nega dualismul ca definire a unor domenii limitate [134]. Poate că nu întîmplător antiteza și-a subsumat existența la perioadele mai mult retorice: Ovidiu în poezia latină (vezi *Ex Ponto*, II, 5, 69 urm.), scolastica medievală, romantismul etc.

Consecințele *perspectivității dinamice* ale eseului le formulează pentru prima dată tot Montaigne, fiindcă orice teorie a metodei, interpretează Al. Thibaudet, cuprinde o *pars destruens* și o *pars construens* [135], filozofie ce-și clădește logica adevărului

131 C. Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. 1971, p. 295.
132 I. Biberi, *Eseuri, ed. cit.*, p. 199.
133 Vezi și H. Schipperges, *Grundzüge einer „polarischen" Medizin bei Novalis*, în : *Antaios*, 7, 1966, p. 196-208.
134 Vezi, I. Biberi, *op. cit.*, p. 258.
135 A. Thibaudet, *Fiziologia criticii*, E.L.U., 1966, p. 214.

pe controlul iluziei. Rătăcirea eseistică, „dezicerea", oricît de variată, nuanțată sau chiar superficial contradictorie ar fi nu contrazice niciodată adevărul. „Maniera de lucru aparent atît de capricioasă și nesupusă nici unui plan a lui Montaigne — scria Auerbach — care urmează cu elasticitate transformările ființei sale, este în fond o metodă experimentală severă, unică corespunzătoare unui astfel de obiect" [136]. Constatarea pornește, de fapt, de la mărturisirile proprii ale scriitorilor. „Înclinarea mea este să iau seama în aceeași măsură la formă ca și la conținut, la evocat tot atît ca și la pricină" [137].

Motivația perspectivității ține, cum vom mai vedea, și de specificul metodei eseistice subsumată rolului artei ca formă de cunoaștere. „Dacă vorbesc în mai multe feluri despre mine, este fiindcă mă privesc felurit" [138] sau „Căci aici sînt părerile... mele ; le dau pe cît le cred, nu pe cît este de crezut. N-am în vedere aici decît a mă descoperi pe mine însumi, care, după împrejurare, pot fi un altul mîine, dacă o nouă tîlcuire mă schimbă". spunea Montaigne [139], iar Emerson : „Exprimați în cuvinte aspre ceea ce credeți acum, iar mîine exprimați în cuvinte nu mai puțin aspre ceea ce veți crede mîine, chiar dacă veți contrazice ceea ce ați spus astăzi" [140].

„Mă contrazic ? Ei, da, mă contrazic !

Sînt necuprins : cuprind mulțimi" va lămuri în *„Cîntec despre mine însumi"* un scriitor care, dacă n-ar fi scris versuri, ar fi dat cu siguranță la fel de inegalabile eseuri.

Deși unii teoreticieni, cum ar fi M. Eliade, atribuie faptul oricărei literaturi subiective („Am vrut să exprim, numai, anumite dificultăți care se ivesc

136 E. Auerbach, *Mimesis*, E.L.U., f. a., p. 313.
137 Bacon, *op. cit.*, p. 327.
138 Montaigne, *op. cit.*, I, p. 327.
139 *Ibid.*, II, p. 139.
140 Emerson, *Eseuri, ed. cit.*, p. 16.

în sinceritate, nu în adevăr : ...De aceea unii vor descoperi contradicții, dar pe planul sincerității nu există contradicții după cum nu există contradicție în experiență. O experiență ia locul altei experiențe, nu o contrazice [141]), considerăm că pentru eseu, proprie este condiționarea ei de *mobilitatea eseului*, iar nu de capriciile subiectivismului literar. Distingem, așadar, *„contrazicerea eseistică"* și de orice *impresionism* de interpretare critică, de contradicțiile datorate *confuziilor* sau situării unor scriitori la *confluențele* epocilor și așa mai departe. Descifrarea „contrazicerii" vizează integritatea esențelor unei gîndiri, personalitatea ei ca în cazul tuturor marilor creații, *deschiderea* de receptare continuă, deopotrivă cu mobilurile oricărei *autodepășiri*. De aceea eseistul înțelege nu numai ceea ce îi este apropiat sau simpatic, ci și ceea ce îi este contrariu, străin, ca sensibilitate, ideologie etc.

O interesantă formulă perspectivistă realizează Ș. Cioculescu în *Prosper Mérimée și clasicii ruși* [142], tipică pentru orice dezvoltare a unei chestiuni de literatură comparată (încă o dată eseul își are implicat *comparatismul)* în care termenii sînt relaționați dintr-un teritoriu cultural diferit de cel al apartenenței autorului.

Admirator al spiritului francez, eseistul descoperă pentru lector literatura rusă prin perspectiva lui Mérimée. Acest sens fundamental al cunoașterii (CABC) este completat de altele adiacente, menite să îl întregească pe primul :

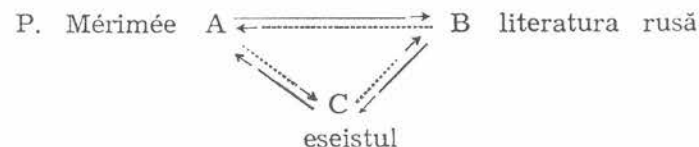
BA : ecouri ale literaturii ruse în opera lui Mérimée ;

CB : autorul despre literatura rusă ;

AC : date noi despre Mérimée și literatura rusă.

141 M. Eliade, *Solilocvii, ed. cit.,* p. 12.
142 Ș. Cioculescu, *Medalioane franceze, ed. cit.,* p. 190 și urm.

Cîștigul final, printr-o dublă îmbogățire, aparține autorului, deci cititorului. Reprezentarea grafică a unei astfel de structuri perspectiviste ar fi :



în care A și B sînt termenii comparați, CABC — sensul fundamental, iar BA, CB și AC — complementare.

În afara altor valori structurale ale dialecticii eseului reținem în final că sensul mai general al „mobilității eseistice" îl constituie *năzuința libertății,* cuprinsă pentru epoca modernă în *Aeropagitica* și eseul lui Mill, *Despre Libertate.* Pentru Milton, cultura reprezenta o judecată îndreptată împotriva acceptării sociale a erorii legiferate întruchipată de cenzor ; la Mill ea capătă valori de critică socială. „Lăsînd la o parte această deosebire, ambele sensuri subliniază că libertatea nu poate fi inaugurată decît printr-o garantare imediată și actuală a autonomiei culturii". Libertatea gîndirii și a cuvîntului, neîngrădite, reprezintă un dublu sens : de dezvoltare a libertății de acțiune, dar și de control a acesteia : deoarece este singurul mod în care poate fi contracarată acțiunea impulsivă sau pripită ce ar respinge tradiția. Libertatea omului este astfel indisolubil legată de *ideea umanistă a acceptării de către el a moștenirii culturale* [143].

O VARIANTĂ ESEISTICĂ A MITICISMULUI

Replicînd tuturor falselor ipostazieri intelectuale, sociale, estetice ce populau, dintr-un epigonism degenerant al autenticelor valori numite de noi pînă

143 Vezi N. Frye, *Anatomia criticii, ed. cit.,* p. 444.

acum, eseul interbelic românesc completează portretul narativ atît de cunoscut al „miticismului" caragelian. Se realiza, şi prin aceasta, o reîntoarcere de substanţă la tradiţia universală şi naţională a „*fiziologiilor*" literaturii realiste ale secolului trecut. Varianta este de astă dată mult şarjată, comicul cedînd, ca de atîtea ori în eseu, satiricului, pe linia moralismului polemic din „tabletele" argheziene. Valorile sînt multiple, fiecare din ele însă structurînd un Mitică evoluat faţă de cel cunoscut din „momentele" lui Caragiale, mai puţin plastic poate, dar cu aceeaşi forţă de evidenţiere a dominantei : snobul, tipul militar, politic, diletantul etc. „Odinioară — observa D. I. Suchianu — dorul de analiză sufletească al scriitorilor s-ar fi exercitat asupra „caracterelor". Portretele morale şi sociale de altă dată ar fi purtat titluri ca : Ipocritul — Distratul — Avarul etc. Astăzi vedem apărînd în librărie o avalanşă de volume intitulate : Avocatul — Medicul — Judecătorul — Negustorul — Patronul — Scriitorul etc... etc..." [144].

„Neobositul Monsieur Mitică", cum îl numeşte Al. Săndulescu [145], creşte eseistic dintr-o plămadă asemănătoare celei ce l-a creat pe eroul lui Caragiale, puţin mai dospită însă, mai agresivă prin proliferarea sa, identificabil social şi istoric. „Mic burghez... creatură hibridă în lumea modernă", pentru P. Pandrea [146] se apropie de proletar prin veniturile restrînse, dar consumul, sufletul şi poftele lui aparţin structurii marii burghezii. P. Zarifopol îl va caracteriza şi el drept „un mic sau mediocru burghez îmbogăţit sau o odraslă foarte apropiată a unui om de această condiţie" [147]. Valoarea documentară i-o formulează Eugen Lovinescu în memorialistica sa.

144 D. I. Suchianu, *Puncte de vedere, ed. cit.*, p. 60.
145 Al. Săndulescu, *Prefaţă* la P. Zarifopol, op. cit., p. XI.
146 P. Pandrea, *op. cit.*, p. 123.
147 P. Zarifopol, *Introducere* la I. L. Caragiale, Opere, I, în vol. *Pentru arta literară*, II, *ed. cit.*, p. 355.

Echivalentul social al *diletantismului* negativ, materializat în conceptul miticismului eseistic, ar fi *snobul*, de aceea, „*Fauna ideilor*" din *Aqua forte* Eugen Lovinescu o va încheia semnificativ cu „*Psihologia snobului*" [148], ce avea acum ca teritoriu de desfăşurare a pasiunilor nu erotismul, ca la Stendhal sau Thackeray, ci în aceeaşi determinare cu socialul, *literatura*. „Ştim de mult şi, cu cît publicizarea slăbiciunii de a scrie literatură se face, tot mai accentuat, lucru de piaţă, cu atît ni se adînceşte această ştiinţă — ştim că nici un alt domeniu al expresiei nu dezvoltă diletantism în aşa de groasă masă ca domeniul literar" [149]. De aceea, pentru Perpessicius sau Lovinescu *miticismul eseistic* va defini pitorescul ridicol al caracudei, boemei literare, prin nume pseudo-filologice : Pentapolin, Bernhautt etc. „Cum se ştia şi el o brumă de critic, Pentapolin înţelese că nu se poate dezinteresa cu totul de serbările rînduite în cinstea Patronului. Centenarul lui Titu Maiorescu îl privea într-o oarecare măsură şi pe el : solidaritatea profesională era doar unul din principiile lui cardinale. De aceea gîndi dintru-ntîi că n-ar fi bine să lipsească de la vreuna din festivităţi : şedinţe academice, conferinţe, prelegeri universitare ba chiar şi procesiuni la mormînt sau la sediul fostei „Junimi"... Îşi notă în agendă zilele, ceasurile şi numele vorbitorilor, un adevărat mers al trenurilor, la fel de complex şi din care lipseau, ca şi din acela, numai deraierile" [150].

„Fauna" miticismului la Lovinescu este deosebit de variată şi puternic individualizată, nescăpînd nimic ochiului polemic al moralistului, şef de cenaclu şi „casă deschisă" oricărui interesat. Perindarea diverselor siluete prin faţa observatorului rece, dialo-

148 E. Lovinescu, *Aqua forte, Scrieri*, III, *ed. cit.*, p. 320.
149 P. Zarifopol, *op. cit.*, II, p. 248.
150 Perpessicius, *Jurnal de lector*, Ed. Casa Şcoalelor, 1944, p. 30.

gul care-i descoperă, ca fundamental procedeu „tehnic", dau impresia unei autentice și noi „comedii umane", stranie în comicul ei monoton, obsesiv, generalizat, numit plastic : *literaturita*. Pe acest fundal, „regizorul-maestru" distribuie o varietate pestriță în aparență (irascibili, vanitoși, exaltați etc.) solidară însă prin destinul ei inconștient, ratat, absurd, pe care „poanta" anecdotică abundentă îl aruncă brusc, ca pe un balon de săpun spart în vidul trapei și pentru a lăsa loc altei intrări și așa mai departe.

Repetiția nu amplifică, ci epuizează treptat sub dogoarea incisivă a satirei prototipul sugerat convingător de la prima ridicare a cortinei :

„Dar cum te numești dumneata ? îl întrebai deodată fără legătură aparentă.

— Mladă.
— Pseudonim ?
— Se vede.
— Rău ; pseudonimul nu trebuie să se vadă.
— Găsiți ? își repeta scepticismul.
— Care ți-e numele adevărat ?
— Importă ?
— Întrucîtva.
— Rozeanu, aruncă nepăsător.
— Și ce studii faci ?
— Și asta importă ?
— Ceva mai mult.
— Prepar a cincea, în particular..." [151].

Una dintre cele mai plastice reprezentări ale miticismului în variantă eseistică o realizează P. Zarifopol în acel subtil *Registru al ideilor gingașe*. „Dacă autorul *Momentelor* văzuse un Mitică al familiei, al cafenelei și al politicii, al fanfaronadei, bîrfei și delațiunii morale, Zarifopol — observa pertinent Al. Săndulescu — l-a descoperit într-o altă ipostază,

151 E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 115.

mai evoluată, cînd, contemporan cu Pluchérie, fiica lui Chiriac din proiectata comedie, a devenit snob infatuat și pedant, lesne primitor al „ideologiilor de piață" și al stilului bine coafat și pudrat, client patetic al tuturor diletantismelor, un „Mitică în delir cultural". Acestui personaj simbolic, parazitar, numit nu odată „tipul politic", Zarifopol îi opune, ca și Caragiale în pamfletul *1907 din primăvară pînă-n toamnă*, tipul tehnic, adică acela activ al creatorului de valori științifice și artistice" [152].

Cartea debutează pe linia mistificărilor romantice eseistice ca un pseudo-manual didactic adresat „oricui vrea să treacă drept om cultivat", fiindcă „viața omului cultivat este grea astăzi. I se impune, des și sever, să cunoască lucruri nouă și să vorbească despre dînsele elegant și sigur". Și astfel, dintr-o multiplicitate de puncte de vedere, se conturează într-un amestec personal de comic și grotesc, autentic și parodic, „fiziologia" unei epoci ce stă de la început sub implacabilitatea tipului militar...", băiatul răsfățat și irezistibil al istoriei" *(Ideal și energie)*.

„Universalul Mitică" se plînge de pierderea cîtorva „lucruri sfinte", cum ar fi „prietenia vremurilor eroice" redeșteptată de războiul trecut și „subliniată în cărțile de morală, în toasturi și scrisori de zile mari". „Amorul tradițional" nu mai e pentru el decît „o plată barbariei", iar afecțiunea filială un nou teritoriu al „luptei generațiilor" *(Lucruri sfinte)*. Cultura și-o importă „direct de la Paris", valorile clasice sînt abandonate în favoarea noutăților *(Clasicii)*, astfel încît „*Băiat cult*, om occidental, spirit european sînt trei ziceri foarte iubite în stilul românesc public" *(Estetica utilă și cultura)*.

Paralel cu acest profil ce se ridică terorizant din anonimat, cu noi zeități, încercînd a-și clădi iluzia unei mitologii proprii (Conspirație, Militarizare, Corupție, Eroism economic etc.), protestează în terme-

152 Al. Săndulescu, *op. cit.*, p. XIII.

nii celui mai angajat *militantism estetic*, autorul, fiindcă „iarăşi am prezis lucruri frumoase şi le-am spus iar cu silinţă elocventă, revin numaidecît, pedagogic, la încurcăturile aduse puţin plăcute ale realităţii“ [153]. Şi urmează polemica : „Omul de condei e adeseori nevoiaş. Şi dacă cercetăm cu exactă curiozitate motivele scrisului, ajungem la un bilanţ trist humoristic...“ *(Mecanizarea scrisului)* sau „Un alt amănunt îmi pare mai interesant, pentru noi, cei de astăzi, în această problemă a rolului literaţilor în vremuri de violenţă“ *(Literaţii şi violenţa)*. La fel şi în *Aplicaţie freudistă, Spre viaţă uşoară* etc.

Replica opusă permanent de eseist miticismului, prin intelectual, face din P. Zarifopol, după observaţia lui Ov. S. Crohmălniceanu, un adept al concepţiei noocratice „avant la lettre“. Şi astfel la Zarifopol sau Perpessicius, Camil Petrescu sau D. I. Suchianu ş.a., antisnobismul specific structurii lor intelectuale, formulează eseistic, pe multiple continuităţi cu literatura noastră naţională, familia literară a unui personaj de suficientă circulaţie.

153 P. Zarifopol, *op. cit.*, I, p. 30.

TERITORIUL ESEULUI

ÎNTRE ESTETIC, FILOZOFIC ŞI MORAL

Trei par a fi teritoriile de mai frecventă confruntare pentru materializarea eseului : ştiinţific, etic şi estetic.

Efectuînd o întreprindere ştiinţifică, aceea de a afla adevărul, aşa cum am văzut într-un capitol anterior, *eseul nu este totuşi ştiinţă*, un gen de realizare ştiinţifică, fiindcă ştiinţa se confruntă cu universul, pe cînd în eseu, omul dialoghează cu el însuşi. Ortega y Gasset, printr-un joc al termenilor, numea chiar : „eseul este ştiinţă, minus proba ştiinţifică“. Deseori citim în lucrări de specialitate despre un *eseu ştiinţific* ca „specie a literaturii ştiinţifice în care autorul trece în revistă un domeniu mai larg, mai important al cunoaşterii, asupra căruia exprimă un punct de vedere nou, original... Eseul este o verigă de legătură între lucrările originale şi cele de ansamblu“ [1]. Chestiunea se cere încă nuanţată. Efortul gîndirii ştiinţifice este, cum bine se ştie, unul integral, pe cînd cel al eseului e dominat de ideea de conştiinţă umană şi aşa mai departe.

La fel, reflectînd gîndirea filozofică, eseul *nu este filozofie* [2]. El nu se aseamănă acelor texte filozo-

1 Barbu Berceanu, Iulian Panaitescu, *Prezentarea lucrărilor ştiinţifice*, E. S., 1968, p. 49.
2 Vezi şi I. Zamfirescu, *I. Petrovici, eseist*, vol. *Orizonturi filozofice*, Casa şc., 1942, p. 204-219.

fice (*Suma* lui Toma d'Aquino, de exemplu) care influențau din afară literatura (cazul *Divinei comedii* a lui Dante), ci este *operă literară* care, ca oricare altă creație artistică, are deopotrivă semnificații literare și filozofice.

Cel mai fertil domeniu al eseului pare să fie într-adevăr cel *filozofic*, de unde și individualitatea unei „specii" a acestuia în teoria genului, *eseul filozofic*. Mai mult : orice alunecare spre filozofie în alte genuri, roman, teatru etc., este curent calificată drept *eseism*. Automărturisirea eseului pare să susțină afirmația : „Întreaga mea literatură a fost un fel de trecere spre filozofie, luînd termenul filozofic în sensul modificat, substanțialist", spunea, de pildă, Camil Petrescu[3]. În acest sens, eseul pare să împace, într-un fel, vechea și celebra dispută din *Republica* lui Platon dintre filozofie și poezie : *palaia diafora*. Tradiția diferendului e mai veche, cu Heraclit și Xenofon, care au atacat pe Homer și Hesiod ; urmează replica lui Aristofan adresată sofiștilor și așa mai departe. Dar chiar în această interpretare nu se poate demonstra un divorț decisiv între filozofie și poezie, fiindcă, analizînd unitatea poetică a valorii artistice, se poate demonstra[4] că funcția primitivă a poetului era aceea de *sofos* și chiar *passofos*, adică un spirit complet, un savant abil și competent : poet, educator, medic, oștean, legislator. *Epistéme*, *tehné* și *theia dynámis* nu sînt disociate ca în analiza platoniciană. Filozofia nu a desființat prin opoziție poezia, ci a dezmembrat-o, a diversificat-o în căutarea unei universalități pe care aceasta n-o mai putea oferi datorită unor cauze greu de definit. Procesul este lent, dar odată disocierea realizată, istoria literaturii înregistrează reînvierea nostalgiilor

3 V. Netea, *De vorbă cu Camil Petrescu*, V. R., 5 mai, 1972, p. 27.

4 M. Simondon, *L'unité primitive de la fonction poétique*, în : *Rev. Esthét*, nr. 45, 1963, p. 337-349.

reunificărilor, mai cu seamă în epocile neraționaliste. Claude J. Piguet emitea chiar teza surprinzătoare a neutralității dintre artă și filozofie în raționalismul clasicității antice, cînd de fapt chiar „noțiunea de artă era inexistentă"[5] (Artă însemna doar „*artis mécaniques*", ceva asemănător noțiunii de *tehnică*, deși existau, evident, pictori, muzicieni, actori, poeți etc.).

Nici în Evul mediu esteticul nu se individualizează ca o conștiință de sine. Stilul catedralelor implica în el, în primul rînd, *eticul*, modalitatea omului de a răspunde lui Dumnezeu. Clasicismul definea lumea artei ca *ireală*, dar fantezia n-a avut niciodată acces în templul filozofiei clasiciste. Prima apropiere a filozoficului de artistic o încearcă luminismul prin poemul didactic și o perfectează romantismul, mai ales cel german. Fr. Schlegel va cere ca „poezia și filozofia să devină una !" ; la fel Novalis care afirma că „separația dintre filozof și poet e doar aparentă și spre detrimentul ambilor"[6]. Din această năzuință va crește lirica filozofică romantică cu toate prelungirile ei contemporane.

Prin aceasta, poetul nu va fi ceea ce se înțelege îndeobște prin filozof, pentru că, în primul rînd, el nu ambiționează spre un sistem de gîndire original. Filozofia îi este suficientă ca substanță intelectuală din care să-și alimenteze *sensibilitatea*. Aceasta va fi situația tuturor poeților romantici, inclusiv a lui Eminescu, despre care P. Constantinescu scria : „Eminescu este un mare afectiv, dublat de o excepțională inteligență, cunoștințele lui filozofice, resorbite din diferite izvoare, se întrepătrund, fuzionează imperceptibil, topindu-se într-o emoție profundă și devenind viziuni poetice. Cine-și închipuie că va

5 Claude J. Piguet, *Kunst und Philosophie*, în : *Studii internazionali di filosofia*, 2, 1970, p. 51.

6 Apud M. Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui L. Blaga*, Minerva, 1970, p. 37.

izbuti vreodată să închege o filozofie eminesciană definitivă, clară şi sistematică, se amăgeşte"... Iar mai departe: „Deşi Eminescu nu este un filozof, în sensul propriu al cuvîntului, structura operei lui este însă profund metafizică" [7]. Simbolismul va dezvolta şi nuanţa romantica „lirică filozofică" etc.

Sensul cel mai edificator al relaţiei de la care am pornit pentru definirea eseului ca gen este însă altul. Arta este redescoperită acum ca un teritoriu de refugiu şi realizare luminist utopic în noul context social-politic al „crizelor" de tot felul. Cel mai la îndemînă domeniu de expansiune a artisticului a fost filozofia şi astfel, fără a substitui arta cu filozofia, ultima devine viabilă într-o *necesară difuziune* tocmai datorită virtuţilor artistice: armonia, coerenţa sau virulenţa internă a cognoscibilului. Reversibilitatea este mai plauzibilă ca oricînd. „Dar arta — se întreba Al. Paleologu — de ce ne place dacă nu tot fiindcă stîrneşte ceva în noi, fiindcă e un act de cunoaştere şi un spor de conştiinţă [8]. Se reactualizează acum deziderátul lui H. Keyserling, pentru care filozofia (şi nu numai cea preştiinţifică), este artă, şi încă artă de cea mai pură „imaterialitate", deoarece substanţa ei o constituie ideile [9]. Susţinerea o făcea longevitatea deosebită a *„filozofiei-literare"* începînd cu Nietzsche şi existenţialişti ca Kierkegaard, Sestov, Berdiaiev, apoi, după al doilea război mondial, continuînd cu cel francez.

Evident că observaţii analoage se pot face şi pentru relaţiile posibile între artă şi alte domenii suprastructurale. De pildă, asemănător trebuie să se rezolve şi relaţia presupusă de eseu, dintre *estetic şi etic.*

7 P. Constantinescu, *Scrieri,* II, *ed. cit.,* p. 453.

8 Al. Paleologu, *Bunul simţ ca paradox,* C. R., f. a., p. 15.

9 V. Săhleanu, *Arta rece şi ştiinţa fierbinte,* C. R., f. a., p. 15.

Realizînd o intelectuală disociere în chestiune, Victor Isac îi refuză totuşi eseului încorporarea în sfera artisticului, deşi gestul estetic este evident, şi aceasta pentru că vectorul evoluţiei umane indică *depăşirea stadiului estetic către cel etic.* Actualitatea şi eficienţa de ordin social a genului se definesc prin etica sa şi în primul rînd prin categoria *binelui.* În această interpretare ce-i încredinţează o înaltă responsabilitate, „încercarea" eseistului se reformulează prin perspectiva finalităţii ei, care nu poate fi decît o „afirmare categorică în afara îndoielii şi a incertitudinii, oricît de relativă ar părea valoarea de adevăr a concluziilor sale" [10].

Ideea subordonării poeticului moralului nu este nouă, fiind formulată în istoria esteticii, de multe ori, în termeni exclusivişti, ca *necesitate vitalizantă a poeziei* (vezi, de exemplu, Fontenelle). În acest mod, poezia va putea „să propage, mai bine decît proza, marile adevăruri pe care omul le-a cucerit în privinţa tainelor naturii... Fie că e vorba de filozofie, de morală, de agricultură, de educaţie, de istorie naturală, de fizică, de astronomie sau de pictură, puţine sînt materiile pe care arta le consideră nedemne de ea" [11]. Acest gen este cel *didactic* căruia unele manuale îi încorporează şi *eseul.*

O anumită teorie a genurilor multiplică tradiţionalitatea tripticului lor la şase sau chiar mai multe. Manualul de *Genuri literare* al lui P. V. Haneş, de pildă, împărţea literatura în următoarele genuri: istoric, epic, didactic, dramatic, retoric sau oratoric şi liric [12]. Chiar dacă nu vor ajunge la această cifră de diviziune, majoritatea manualelor de „teorie literară" discutau în epocă *genul didactic.* Nerecunoscînd eseul ca structură literară autonomă, în conser-

10 V. Isac, *Etica eseului,* R. L., nr. 40, 30 sept. 1971, p. 29.

11 Ph. van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franţa,* Univers, 1972, p. 131.

12 Ed. Naţională, Ciornei, f. a., 1934 ?, p. 253.

vatorismul lor, aceste manuale nu-l vor enumera, dar îl putem subînţelege prin raportare la celelalte „specii" ştiute ale genului didactic: proverbul, maxima, zicătoarea, fabula, anecdota, satira, epigrama, poema didactică. „Genul didactic, adresîndu-se prin idei mai mult raţiunii decît sensibilităţii, pe de altă parte urmărind un scop, anume de a instrui, n-are caracterul poeziei decît mai mult prin formă. Acest gen este, în general, inferior celorlalte genuri poetice — sancţiona un autor al unui astfel de manual. Pe cînd colo — factorul creator este simţirea, în genul didactic intervine în creaţie şi judecata, care îngustează elanul poetic. Din această cauză, producţiile didactice scad din ce în ce, iar unele specii nu se mai cultivă deloc" [13].

E. Speranţia va caracteriza şi el genul didactic tot ca pe unul compozit, care „folosindu-se de limbajul şi atracţiile poeziei, urmăreşte să instruiască sau să îndemne pe cititori într-o oarecare direcţie sau să dea precepte de urmat fie într-o profesiune, într-un mod de activitate, ori chiar în tot cursul vieţii" [14].

Se reactualizează, astfel, unul din preceptele fundamentale ale vechii retorici: *movere et docere* (a emoţiona şi a instrui).

Chiar şi o anumită teorie literară modernă include încă *eseul*, genului didactic. J. Suberville numeşte în a sa *Théorie de l'art et des genres litteraire* la acest gen: introducerea, discursul, scrisorile, manifestul, studiile, cronicile, ancheta, reportajul, literatura de călătorii şi eseul [15].

---

13 M. Carp, *Teoria genurilor literare*, ed. a II-a, Iaşi, 1927; vezi şi G. Nedioglu, *Teoria genurilor literare*, Ed. C. R., f. a., ed. a II-a.

14 E. Speranţia, *Iniţiere în poetică*, E. T., f. a., p. 132.

15 *Op. cit.*, neuviéme édition, Editions de l'école, f. a., p. 227 şi urm.

LITERAR ŞI NON-LITERAR

Nuanţăm problema „teritoriului" de existenţă a eseului printr-o nouă confruntare cu spaţii indeterminate: critica (*A*), ziaristica (*B*) şi literatura de popularizare (*C*).

A. Multă vreme critica a fost considerată o ştiinţă care se poate învăţa în şcoală ca orice meşteşug, exercitînd-o ca atare „ştiutorii" ce se erijau în procurori faţă de scriitorii ajunşi în postura de delincvenţi. Ceea ce conta în mod exclusiv era respectarea regulilor şi ne amintim de dojanele adresate de Boileau, de pildă, unora dintre clasicişti. Abia în secolul al XVIII-lea se schimbă această concepţie. Literatura părăseşte sala de clasă, trece mai întîi în saloane, apoi în public şi se admite că în artă joacă un rol şi *gustul*, „Sentinţa" în materie artistică o pronunţă acum inima, iar nu tiranicele „reguli eterne".

Odată cu Romantismul, raportul dintre critic şi scriitor se schimbă radical, opera de artă ne mai fiind socotită produsul unor reguli imuabile, ci al „instinctului creator". Criticul se străduieşte la rîndul lui să înveţe din opera artistică, din procentul relativ mare de subiectivism, ceea ce face unele rezultate discutabile. Datorită progreselor ştiinţelor naturii ce imprimă şi culturii un spirit obiectiv, pozitivist, critica încearcă o nouă dilemă. În acest timp spiritul artistic, invadat de subiectivism, pretinde realizarea capodoperelor. Critica impune prin Sainte-Beuve şi Taine obiectivismul, dar spre sfîrşitul secolului, simbolismul, impresionismul etc., fac să triumfe din nou subiectivismul. Încă T. S. Eliot în *The Use of Poetry and the Use of Criticism* numea existenţa a două critici.

Problematica, implicaţiile acestor concepţii critice polare, este enormă, singură putînd forma (lucru realizat nu o dată) subiectul unor tomuri volu-

minoase. Ceea ce interesează discuţia noastră este mai ales disputa dintre *eseu, critică şi literatură*, pentru că, depăşind orice situare exclusivistă, susţinem necesitatea individualizării domeniilor. Teritoriul criticii este prin el însuşi prea propice atitudinilor ferme, de aceea, singurul răspuns înţelept la îndemnul de „a lua poziţie" rămîne cel al lui Falstaff : „asta şi fac, fără voia mea" [16].

În fond, afirmarea cu acuitate a opoziţiei în secolul al XX-lea face front comun întregului proces iniţiat de redimensionarea tuturor categoriilor (inclusiv literare). La noi se pare că situaţia se motivează şi prin „certitudinea valorilor" pe care o încearcă, prin mijlocirea ştiinţei, orice cultură tînără „cu puţină experienţă artistică" [17].

Dacă opera clasică se prezenta ca entitate finită, cea modernă, cum scria şi Gaëtan Picon, „nu mai este expresia unei experienţe anterioare, ci însăşi creaţia : ea arată ceea ce nu era înainte în ea, formează înainte de a reflecta" [18]. Raportîndu-se la momentul creaţiei, mobil, iar nu la cel final, critica îşi diversifica şi ea (ca dealtfel întregul fenomen literar al epocii) formele. Astfel Mikel Dufrenne, după ce demonstrează ca necesitate orientarea actului critic nu către autori, unde se pare că niciodată nu s-a bucurat de prea multă audienţă (aşa zisa *„critică judecătorească")* cu replica acestora pentru care criticii ar fi nişte „creatori rataţi", ci către receptivitatea evidentă a publicului, subdivide sensurile lui triplu : *a clarifica, a explica* şi *a judeca* [19].

16 Pentru celelalte dezvoltări şi nuanţări trimitem la A. Marino, *Introducere în critica literară*, E. T., f. a., precum şi Ph. van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franţa*, Univers, 1972.

17 G. Călinescu, *Principii de estetică, ed. cit.*, p. 11.

18 *L'usage de la lecture*, II, *D'une nouvelle tradition*, p. 239.

19 *Critique littéraire et phénoménologie*. În : *Rev. int. Phil*, nr. 68-69, fasc. 2-3, 1964, p. 193-208.

Elementară, *a clarifica* presupune informarea şi instruirea publicului prin evidenţierea sensului operei. *Explicaţia* este amplă, cauzală etc. *Judecînd*, criticul nu devine judecător rigid al unor canoane, ci, lipsit de prejudecăţi, are pretenţia de a fi „un bun martor, imparţial şi avizat, a cărui judecată estetică atinge universalitatea pe care i-o recunoaşte Kant". *„Judecata critică"* se diferenţiază astfel de *„judecata de gust"* pentru că dacă în ultimul caz „obiectul" apare în afara oricărei relaţii externe, în primul, se destramă relaţiile obiectului judecat cu celelalte obiecte înconjurătoare, bază pe care se stabileşte o evaluare a lui. În acest sens, judecata critică este integral inclusă în *estetică*, fiindcă aceasta este cea care stabileşte categoriile pe baza cărora sînt examinate relaţiile externe [20]. Există în consecinţă o *„critică de urgenţă"*, cum o numeşte Guillermo de Torre [21], a recenziei, cronicii, foiletonului sau „dării de seamă", cum i se mai spunea în critica românească interbelică, care scrie mai ales pentru informarea cititorului, despre orice, fără o evidentă discernere valorică, avîndu-şi rolul ei de neînlocuit în categoria largă a criticii.

Atitudinea critică diferă şi în funcţie de importanţa obiectului ei, distingîndu-se de pildă o „critică a debutanţilor", numită de G. Călinescu [22], de cea a unui scriitor de mare valoare. Ultima tinde către *studiu*, către recapitulări şi rectificări de eventuale judecăţi iniţiale dovedite false etc. „Critică" şi „judecată", „judecată" şi „gust" etc. devin cîteva alternative necesare de nuanţare critică. Mai importantă pentru discuţia noastră ni se pare însă distinc-

20 Pentru aprofundare vezi M. C. Nahm, *The Relation of aesthetics and criticism*. În : *Personalist*, 3, 1964, p. 362-384.

21 *Nuevas direcciones de la critica literaria*, Madrid, *Allianza Editorial*, 1970.

22 G. Călinescu, *Cronicile optimistului, ed. cit.*, p. 242.

ţia dintre *domeniu* şi *obiect,* confluenţa cea mai fertilă diferitelor interpretări. Disjuncţia acestor două concepte e determinată de funcţia criticii, care, în ansamblul ei îşi *are ca domeniu literatura,* fiindcă, precizează Pierre Macherey — orice activitate creatoare e la început o tehnică, o artă bazată pe datele generale ale cunoaşterii despre realitatea dată. „Obiectul" apare ulterior, se circumscrie în limitele „domeniului" realităţii şi, în consecinţă, nu se confundă cu el"[23].

Punctul de plecare al ştiinţei este realul, dar ea nu rămîne la el, ci se îndepărtează pe măsura generalizării, de aceea, în stadiul cunoaşterii avansate, obiectul nu se situează direct în cîmpul observaţiei. A şti nu înseamnă a vedea, a urmări liniile generale ale unor grupări de elemente, în virtutea cărora se formează obiectul. Cunoaşterea înseamnă adăugarea unor date noi, deosebite de realitatea de la care porneşte, de aceea, între critică — formă a cunoaşterii, al cărei obiect e propriul ei „produs" şi opera literară, e aceeaşi distanţă ca între ştiinţă şi obiectul ei real. De aici, o diferenţă ireductibilă : „comentariul" criticului asupra operei face să apară prin interpretare altceva decît ceea ce e opera în sensul ei brut. Confundarea *obiectului* cu *domeniul,* chiar în sintagma *„critică literară",* a condus automat, pentru o anumită interpretare, la situarea falsă a criticii în literatură.

Pe linia aceleiaşi independenţe dintre *critică* şi *operă literară,* N. Frye distinge între caracterul *nearticulat* al artelor, inclusiv al poeziei, care este la fel de mută „ca o statuie" şi cel *articulat* al criticii. „Poezia utilizează cuvintele în mod *dezinteresat.* Ea nu se adresează cititorului în mod direct, iar atunci cînd face acest lucru avem senzaţia că poetul manifestă o oarecare neîncredere faţă de capacitatea cititorilor şi a criticilor de a descifra poemul cu propriile lor puteri şi astfel se coboară sub nivelul adevăratei poezii, practicînd vorbirea în rime, al cărei meşteşug îl poate deprinde oricine". De aceea „critica trebuie să pornească de la axioma că poetul nu poate vorbi despre ceea ce ştie şi nu că el ştie despre ce vorbeşte", formîndu-şi astfel „o structură în sine ca informaţie şi concepţie, avînd un anumit grad de independenţă faţă de arta pe care o comentează"[24]. O astfel de critică trebuie să-şi cerceteze cu rigoare domeniul din care să-şi formuleze „unelte" specifice lui, fără imixtiunea metodelor altor teritorii. Frye propune numirea acestei critici, dacă determinativul *„ştiinţific"* are rezonanţe de barbarism anost, prin raportarea la concepţia cosmologică a secolului trecut, critică *„sistematică"* sau *„progresivă".* Existenţa ei este iminentă de vreme ce „un număr atît de mare de reviste de specialitate îşi întemeiază activtatea pe credinţa că aceasta există, iar sute de cercetători — fac investigaţii ştiinţifice de critică literară"[25].

Acum, abia, putem analiza reversul chestiunii. În afara criticului specializat, de veche şi rodnică tradiţie în domeniul cultural, se diversifică printr-o evoluţie paralelă, un altul. Vechiul critic („vechi" în sens istoric) era aproape exclusiv un *cititor,* care urmărea înţelegerea operei „chit că risipea ani ca să găsească adevărata cheie a unui text dificil". „Criticul — spunea Boisdeffre, era un om modest, dar credea în critică : opera îi era justificarea, armura şi talismanul... Toate tehnicile — istoria literară, critica izvoarelor (apoi semantica, lingvistica, fonetica, literatura comparată, psihanaliza, sociologia... pe scurt, ansamblul ştiinţelor omului) trebuiau puse în serviciul său pentru a ajunge la această eluci-

23 Vezi *Pour une th orie de la production littéraire,* Paris, François Maspero, 1966.

24 N. Frye, *Anatomia criticii,* Univers, 1972, p. 3 şi 4.
25 *Ibidem,* p. 7.

dare. Căci opera poseda un *adevăr obiectiv*, și acest adevăr era *unul singur*" [26].

Plecînd de la premiza existenței acestei *critici erudite*, apare în secolul trecut *criticul-public* [27]. Prin ale sale *„Portraits littéraires"* sau *„Promenades littéraire"*, Sainte-Beuve își invita cititorii lunea, d'Arnand de Pontmartin, sîmbăta etc. Genul îl ilustrează și Lamb, Hazlitt, Arnoldt și alții, în forme adecvate, cum ar fi *conferința* sau eseul *colocviat*. Un astfel de eseu vor cultiva la noi I. Petrovici, I. Pillat sau I. Zamfirescu, favorizat și de mirajul noului intrus în „mass-media", radioul. „Scurtarea distanțelor și punților de unire aruncate între oameni prin radiofonie au întărit firul de solidaritate umană izvorîtă din conștiința unei omeniri ce fusese nesocotită în timpul măcelului, conducînd nesimțit la „umanismul" de gîndire și expresie a scriitorului care nu mai gîndește izolat, ci sincron cu vasta umanitate în care se integrează" [28]. De aceea Jules Romains, autoanalizîndu-și activitatea în *„Ai-je fait ce que j'ai voulu?* [29], include la capitolul *Les essais*, studii, articole și cuvîntări la radio.

Scopul acestei noi critici, individualizate suficient de cea *a elucidării*, este interpretarea în sensul „creației la puterea a doua" preconizată de Thibaudet, fiindcă *acest tip eseistic*, care a fost numit și *eseu critic*, în limitele punctate mai sus, își construiește domeniul mai ales din *critică literară* sau *culturală*. De descendență preponderent franceză, eseul critic își sprijină și la noi dezvoltarea pe această tradiție, numind printre numele de cea mai imediată circulație pe Sainte-Béuve, E. Faguet, A. France

---

26 Pierre de Boisdeffre, *O istorie vie a literaturii franceze de azi, ed. cit.*, p. 731.

27 Pierre Moreau în *La critique littéraire en France*, Librairie Armand Colin, 1960, p. 11 îl numește *„critic de salon"*.

28 I. Biberi, *Eseuri*, Minerva, 1971, p. 122.

29 Paris, Wesmael Charlier, 1964.

sau J. Lemaître. Eseul critic nu se confundă însă în interpretarea noastră cu *impresionismul critic*, substituire totdeauna discreditantă pentru termenul inițial. Acesta își are existența sa autonomă (vezi pentru perioadă la noi E. Lovinescu cu *Pașii pe nisip*, de exemplu), rămînînd în interpretare, ca și în manifestările lui în celelalte arte unde s-a evidențiat mai convingător, la impresia de suprafață, a senzațiilor imediate și diferite ca ipostaziere în funcție de *moment* (eseul îi opune continuul dialectic al „contrazicerii eseistice"). Impresionismului critic i se acomodează ca manieră *jurnalul*, ca memorie înglobatoare, diferit iarăși de cel eseistic al discontinuității nefragmentariste, al lichidării momentului pentru autodepășiri, al acceptării de „a muri mereu", cum scria M. Eliade [30]. Acestea, deși o anumită teorie numește frecvent pe Montaigne „surprinzătorul „impresionist" din secolul al XIV-lea" etc.

Se mai poate cita un sens al expansiunii totalizante a impresionismului critic, cel cuprins în afirmația lui A. France, după care critica va înlocui, poate, toate genurile literare, favorizînd — și în acest mod, *eseismul*. (G. Ibrăileanu ilustra faptul prin scrierea lui J. Rostand, *L'Amour*, care înlocuia „romanul pasional prin critică, ori mai bine prin criticism" [31]).

Raportul acesta, critică-literatură, atît de controversat în publicistica timpului la noi, cuprinzînd aproape toți creatorii, cu prelungiri pînă astăzi în paginile presei de specialitate, îl referim explicativ mai ales la perspectiva „momentului" literar trăit de cultura noastră în primele decenii ale secolului al XX-lea. El decurge din ceea ce numeam „vîrsta literaturii noastre", care-și revendica, cum rezultă

---

30 M. Eliade, *Oceanografie*, Buc., Cultura poporului, 1934, p. 112.

din dezbaterea chestiunii, *un anumit fel de critică*. Maiorescu, Gherea, Ibrăileanu reprezentaseră ceea ce s-a numit „critica culturală", critica de idei, dogmatică, necesară trecerii de la cantitativ la calitativ, constituind, cum s-a scris pe bună dreptate, *momentul clasicismului nostru critic*.

Reacția determină o critică a virtualităților tehniciste, futile, „de extaze minore, de arabescuri gingașe și de impresionism desuet" [32], admonestată și de E. Ionescu. „Cum se știe, critica literară românească s-a menținut, de fapt, în apele poemului în proză și în jocuri de-a stilistica... Să nu acceptăm compromisuri. Prefer dacă mi-o dictează criteriile mele, să refuz întreaga poezie românească decît să accept aceste valori debile" [33]. Fenomenul este simțit și ca „dezordonat" [34], cerîndu-se, în virtutea aceluiași „sincronism", depășirea faptului. „Criticul se situează deci nu numai în afara liniei marii arte a timpului, întîrziind cu una sau două generații recunoașterea scriitorilor care imprimă un ritm epocii lor, dar și în afara aderenței lor la esența intimă și la cuprinderea semnificației adînci a operelor studiate" [35].

Interpretîndu-se actul critic ca ajungînd de *pe marginea* în *„la marginea"* literaturii, integrarea lui este văzută logic (în această considerare !), prin reașezarea *în interiorul creației*, de unde și cuprinzătoarea pledoarie pentru *eseul critic* sau *estetic* cu varianta *eseului moral* în literatura de specialitate. Amintim și faptul că T. Vianu, în *Arta prozatorilor români*, reunește sub același capitol (IX) : „Portretiști și eseiști", pe linia portretelor morale și psihologice cunoscute din moralismul clasicist [36]. E. Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, adaugă „tot la capitolul criticii ... ca anexă și cîteva indicații asupra „eseisticii" apărută în literatura noastră destul de tîrziu, dar înflorită tot atît de repede" [37]. La fel au procedat Paul van Tieghem care în *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique. De la renaissance a nos jours* [38] formulează un capitol *„Eseiști și pictori de moravuri"*, precum și Al. Piru în *Panorama deceniului literar românesc, 1940—1950* [39].

B. Polemica dintre universitari și literați merge aproape de denaturarea adevărului. P. Constantinescu, unul din cei mai obiectivi critici ai fenomenului literar interbelic, înclina de pildă să creadă că, totuși, strălucita activitate de catedră a lui T. Maiorescu, G. Ibrăileanu, N. Iorga, Ovid Densușianu, M. Dragomirescu „a fost mai mult un accident" [40]. Divergența este veche în istoria culturii încadrîndu-se în cea dintre *știință și literatură*, universitarismul circumscriindu-se dintotdeauna rigorilor necesare ale științificului. „Critica universitară privește lirica noastră modernă ca un fenomen de „anarhism poetic", n-a înțeles resortul poeziei lui I. Vinea". Citatul aparține lui Ș. Cioculescu, dar în termeni asemănători scriau Vl. Streinu, P. Constantinescu și alții. Discuția va genera situații bizare. „Cînd în mai anul trecut s-a cerut înscrierea lui Const. Kirițescu în Societatea Scriitorilor Români, republică slobodă, fără planton și fără cuvînt de ordine, s-a întîmplat un lucru din cele mai nevăzute ; societatea în care intră cine vrea pe baza unei singure tipărituri — cum și trebuie, întrucît nu e o academie selectivă, ci o asociație pentru apărarea intereselor profesio-

32 P. Pandrea, *Eseuri, Portrete și controverse. Germania hitleristă. Pomul vieții*, Minerva, 1971, p. 58.
33 E. Ionescu, *Nu*, Ed. Vremea, 1934, p. 39.
34 Vezi și R. Stanca, *Acvariu, ed. cit.*, p. 120.
35 I. Biberi, *op. cit.*, p. 163.
36 Vezi T. Vianu, *op. cit.*, 1966, p. 145 și urm.

37 Vol. I, *Evoluția ideologiei literare*.
38 Ed. a II-a, Paris, 1951, p. 161-162.
39 E. L., 1968, cap. *„Critici și eseiști"*.
40 Vezi P. Constantinescu, *Scrieri*, V, *ed. cit.*, p. 180 și urm.

nale de ordin mai mult material, această societate accesibilă tuturor l-a refuzat pe Kirițescu, personalitate proeminentă a învățămîntului, autorul celor trei mici volume ale *Istoriei războiului nostru*, al atîtor alte lucrări științifice etc."[41] se exprima cu indignare Eugen Lovinescu.

Sînt frecvent citate cîteva polemici ale scriitorilor cu unii „universitari", cum ar fi cele cu Alexandrescu Ureche „universal, erudit din comentarii de mîna a șaptea, apodictic și definitiv în afirmație"[42], cu M. Dragomirescu „preocupat fie de regentarea didactică a scriitorilor, după o concepție imperialistă a criticii, fie de elaborarea unui ambițios sistem de estetică științifică, se ridică ostil împotriva noilor valori, rămînînd legat de ierarhizările decretate cu zece ani înainte"[43], cu G. Bogdan-Duică „stăpînit de instinctul tiranic al analizei... (și) .... iubitor de detalii, de filiații duse pînă-n pînzele albe (devenind) prizonier al hățișului de informații"[44] și alții.

Literatura acuză în general „Universitatea" și pentru profesionalizarea, specializarea actului critic, născîndu-se după Vl. Streinu, „din eroarea spiritelor normative că literatura e un meșteșug ca oricare altul, putîndu-se prin urmare învăța după ceea ce s-a făcut mai înainte"[45]. Absolutizarea unor metode de cercetare susținută de unii dintre universitari, inoperante pentru mobilitatea și diversificarea fenomenului literar interbelic, putea justifica contrazicerile în parte, oricum nu în general. Concurența continuă. „Istoria literară, edițiile critice, monografiile și studiile asupra clasicilor au revenit, ca o cinste suplimentară, tot criticilor profesioniști, ca

41 E. Lovinescu, *Scrieri*, II, *ed. cit.*, p. 427.
42 C. Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. 1971, p. 78.
43 Ș. Cioculescu, *op. cit.*, p. 563.
44 P. Constantinescu, *op. cit.*, I, p. 323.
45 Vezi și pentru alte amănunte Vl. Streinu, ***Pagini de critică literară***, I p. 382, și urm.

d-nii E. Lovinescu, Perpessicius, Ș. Cioculescu și Vl. Streinu"[46], aprecia P. Constantinescu. Profesionalitatea era deci refuzată universitarilor.

„Reabilitarea" universitară va fi marcată abia cu generația următoare „maeștrilor" (T. Maiorescu și ceilalți), generația intermediară reprezentată de E. Lovinescu și postlovinescienii T. Vianu, M. Ralea, B. Munteanu, G. Călinescu ș.a. Aceștia par să fi „legat critica universitară de critica profesionistă", participînd „la redresarea, cu materialul nou, a criticii universitare, căzută în dogmatism steril"[47], putînd fi deopotrivă și universitari și eseiști. Pentru literatura germană, B. Berger citează cazul excepționalului profesor universitar E. R. Curtius, om de știință, dar, deopotrivă, și inegalabil eseist.

C. Opoziția *literatură-ziaristică* se dovedește la fel de fals fondată. Am văzut, prima mare dezvoltare a eseului, cea din secolul al XVIII-lea, se datorase în bună parte mișcării revuistice. Din vehicol adorat, jurnalul, datorită unor motive ce le vom discuta în parte, intră în dizgrație. Opinia interesată a proprietarilor de ziare alterează și calitățile inițiale ale succesului gazetăresc, mercantilizîndu-l. „Lumea modernă e un compromis între bancheri sau patronii care *abuzează* și politicieni care *amenință*. Ce rol poate juca într-un conflict așa de feroce, așa de serios, dezarmatul literat ?[48] se întreba retoric acesta. Literatura va adopta ca personaj, rotunjind o tipologie, intelectualul în ipostaza gazetarului, a cărui dramă se consumă ca cea a lui Ladima din *Patul lui Procust*. „Un ziar trebuie să fie informativ, cu adevărat informativ, cinstit informativ" sună aproape patetic dorința acestora[49].

46 P. Constantinescu, *op. cit.*, V, p. 201.
47 *Ibidem*.
48 M. Ralea, *Valori*, R.F.C., 1935, p. 104.
49 C. Petrescu, *„Gînduri cu prilejul unui jubileu"*.

„Informativul" ziaristic este viciat de mirajul succesului facil, întreținut de „faptul senzațional". Fenomenul actualizării excesive acoperă cu plaga sa chiar o parte a beletristicii, „dovadă de comoditate, de lipsă a simțului istoric, de incultură, cu un cuvînt", după Al. Philippide[50]. Noutatea nu constituie, ca în știință, un criteriu de valoare. *Fizica* lui Aristotel, exemplifica G. Ibrăileanu, rămîne un fapt istoric, pe cînd marii scriitori chiar vechi, sînt mereu noi[51]. Ziarul se discretizase cultivînd și o anumită literatură a „ocaziei", convenționalizată, superficială, al cărei calendar devenise stereotipic : „Literatura pentru Crăciun, pentru Paști... muză mediocră și trivială" despre care scria cu revoltă și M. Sebastian[52]. Și un ultim argument : interesul pentru literatură se dovedea, chiar în țările cu tradiție culturală, estompat de cel pentru actualitate. Nu mai existau reviste săptămînale care să reziste numai prin literatură ca într-un trecut nu prea îndepărtat. Opoziția literatură-ziaristică își avea, așadar, create premizele ei, iar polemica nu va întîrzia să ia în perioada analizată proporții.

Sedus de popularitatea periodicului Dickens plătise posterității un prețios tribut de îndepărtare de estetic. Din motive similare Champfleury respingea din principiu toate formele literaturii romanești, considerînd (spre exemplificare) „romanul foileton la antipodul artei"[53]. La noi, memoria intelectuală avea încă proaspătă situația marelui poet național, care făcuse gazetărie mai mult ca un fatal *modus vivendi*, decît din vocație.

Pentru gîndirea rațională, sobră, opoziția devine un caz particular, știindu-se astfel cu claritate că în

50 Al. Philippide, *Considerații confortabile*, Ed. Eminescu, 1970, p. 337.

51 Vezi G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, ed. 1968, p. 267.

52 M. Sebastian, *Eseuri*, *ed. cit.*, p. 659-661.

53 Ph. van Tieghem, *op. cit.*, p. 226.

fond ziaristica și literatura rămîn două compartimente culturale diferite ca intenționalitate și realizare, fără a trece cu vederea utilitatea unor raporturi profitabile reciproc[54]. Nu putea fi neglijată tradiția revuistică națională începînd cu C. Negruzzi și întreaga pleiadă patruzecioptistă și continuînd cu T. Arghezi, Perpessicius, N. Iorga, O. Goga, N. D. Cocea, Camil Petrescu, G. Călinescu și mulți alții, care „robi ai uzinelor cu rotativă... în afară de operă de poeți sau romancieri, s-au dăruit gazetăriei literare cu frenezie și cu floarea aleasă a spiritului ce-i caracterizează pe fiecare"[55]. Mai mult, unii dintre aceștia scot ei înșiși reviste, exercitînd, cu corvada pe care numai pasiunea o putea alimenta, o muncă redacțională aproape imposibilă. Camil Petrescu va edita ziare și reviste redactate aproape în întregime de el însuși *(„Limba română", „Banatul", „Săptămîna muncii intelectuale și artistice", „Cetatea literară")*. La fel, G. Călinescu și mulți alții.

Ziarul lansează și favorizează crearea și difuziunea unor genuri de artă noi, cum ar fi romanul (nuvela etc.) — foiletonul, reportajul sau ancheta și interviul. „Seria" inițiată de *„Fragmentele autobiografice"*, de pildă, ale lui O. Goga, venea să suplinească necesitatea unor astfel de scrieri pe care Occidentul le avea[56]. Ziarul descoperă apoi literaturii tehnici noi compoziționale, cum ar fi montajul etc. etc.

Problema se complică însă abia de acum încolo. Ziaristica, se știe, își fundamentează forme specifice, cum ar fi *cronica* și *foiletonul*, ca specii de imediată informare a opiniei publice, cu un succint comenta-

54 Pentru definirea teoretică a domeniilor vezi Al. Philippide, *„Ziaristică și literatură", vol. cit.*, p. 21-24 ; G. Lukács, *Estetica*, *ed. cit.*, p. 795 și urm.

55 P. Constantinescu, *op. cit.*, IV, p. 226.

56 Vezi G. le Cardonnel, Ch. Vellay, *La littérature contemporaine*, 1905, Fr. Lefèvre, *Entreiens avec Paul Valéry*, etc.

riu (ce trebuia să implice și oarecare virtuozitate), într-un spațiu restrîns. Scriitorii adoptă cu talentul condeiului „formele", dîndu-le o personalitate proprie, înălțîndu-le (fără a le literaturiza) la valori ziaristice superioare. Aceasta a fost mai cu seamă situația lui Perpessicius, P. Constantinescu și chiar N. Iorga, pentru care unii cercetători, sprijiniți pe subestimarea preconcepută a publicisticii, din considerente estetizante, încearcă prea deseori „reabilitarea" lor intelectuală. Există, ca peste tot, gazetărie și gazetărie, după cum literatură și literatură. Va respinge cineva „causeriile" de luni ale lui Sainte-Beuve pentru cine știe ce autor minor, dar care a scris într-un gen literar tradițional; sau *Cronica mizantropului* a lui G. Călinescu?

Datorită presei, *eseul* și-a însușit uneori formula *jurnalului literar* sau *intelectual*, cum își subintitula M. Eliade volumul de eseuri *Solilocvii* sau Camil Petrescu, *Tezele și antitezele* („viață romanțată"). Teoria eseului citează și pentru alte literaturi situații identice precum Hillebrand, Grimm, Nietzsche sau modernii Hugo von Hofmannsthal, C. J. Burckhart, R. Kassner și alții (pentru literatura germană) la care, după B. Berger, chiar un eseu imperfect rămîne tot ceea ce este, iar nu foileton, fiindcă pentru a fi foiletonist, argumentează acesta, se cer alte însușiri. Pentru timpurile mai vechi admite totuși cazurile de coexistență a formelor (L. Spiedel, K. Krauss ș.a.).[57].

S-ar mai impune, poate, în această ordine de idei, și alte distincții: ziarul făcînd *necesar* informație și confundîndu-se foiletonul ca gen ziaristic cu eseul, s-a vehiculat și încă mai circulă și azi ideea eseului ca *„literatură de popularizare"*. Eseul „popularizează" ca orice formulă artistică sau culturală, dar nu se confundă cu aceasta. Nici atunci

57 B. Berger, *op. cit.*, p. 35.

cînd materia și-o ia din științe *nu face* „știință popularizată" etc. Ne sprijinim în observație pe opera eseistică a unor savanți celebri ca fizicianul H. von Helmholtz, fiziologul Du Bois-Reymond, esteticianul F. Th. Vischer, medicul Virchow, la noi pe cea a matematicianului Gr. Moisil sau filozofului I. Petrovici și alții.

ESEU ȘI SISTEM

Dacă acceptăm ca punctată confruntarea dintre unele teritorii ce-și încrucișează argumentele în a revendica sau nu eseul, mai dificilă rămîne de comentat replica pe care a primit-o dintotdeauna eseul din partea autorității științifice a sistemului.

O primă motivație a faptului ar sta într-o confuzie reieșită din *concomitența* genurilor la mulți dintre scriitorii epocii (majoritatea și eseiști), considerată uneori, nejustificat, ca un permanent „refuz al genului". Consecvența într-o astfel de interpretare a acreditat chiar ipoteza de *adiacență* a eseului față de celelalte scrieri ale aceluiași autor[58]. E un fapt recunoscut că, „mai ales în epoca de după 1920, scriitorii noștri încearcă toate genurile... Sînt mînați de un spirit de aventură, care, de altfel, nu-i duce întotdeauna spre limanuri fericite, ba chiar dimpotrivă, îi face cîteodată să sufere naufragii ridicule sau penibile", după observația pertinentă a unui „martor" activ al fenomenului literar al epocii, Al. Philippide[59]. Dar tot adevărat, Camil Petrescu, Mircea Eliade, G. Călinescu, M. Sebastian, Radu Stanca și alții vor solicita dintr-o ardentă mobilitate creatoare mai multe genuri literare, oferind însă, peste tot aproape, realizări de incontestabilă valoare.

58 Trimitem spre exemplificare la M. Șora, *Unde și interferențe*, E.P.L., 1969, p. 192-194.

59 Al. Philippide, *Considerații confortabile*, Ed. Eminescu, 1970, p. 63.

Coerența și *individualitatea* domeniilor se dovedește de la început o operație pe cît de dificilă pe atît de necesară în definirea eseului ca gen. Încă de la apariția lui, repetăm, eseul s-a caracterizat prin eliberarea de orice „preconceput". Dacă dinamica altor genuri sugerează o anumită pregătire, o gestație ce se va desfășura cu suficientă evoluție a „momentelor", eseul se declanșează aproape reflex, fapt eronat interpretat uneori drept diletantism al *„tentativei"*. Replica dată a fost, cum spuneam, *sistemul*. Discuția a pornit și de la interpretarea unuia dintre sensurile *eseului*, acela de *„experiment"*, *„încercare"*. B. Berger obiecta această modă a semanticii, care în multe cazuri, în loc să lămurească termenii, accentuează mai mult confuziile. Definirea eseului pe baza sensurilor posibile ale noțiunii poate fi folositoare, dar nu suficientă. Și demonstrația am făcut-o. Observăm, de asemenea, că procedeul nu este aplicat și altor genuri literare : limitarea *novelle-i* nu se face prin traducerea termenului care ar însemna *„noutate"*, iar a *romanului* prin alăturarea de expresia *„lingua romana"*.

Referitor la *„eseul drept experiment"*, B. Berger îi consacră un întreg capitol în lucrarea sa. Ideea o lansase încă Th. Adorno în *Der Essay als Form* și Max Bense, interpretîndu-l ca *metodă* analoagă celei încetățenite în știință de Claude Bernard prin *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865). Accepția se răspîndește și ca un unic răspuns văzut, într-o perioadă aglomerată de întrebări și căutări ca cea interbelică. Se adaugă acestei observații încă una : literatura sau arta ca experiment, ca fruct perfectibil este caracteristică epocilor cu conștiința responsabilității pentru artă. Apariția în epocă a documentului, fragmentului literar etc. constituie o dovadă în acest sens. Literatura „experimentului" este apoi repede compromisă de naturalism, deși romanul lui Zola nu expune nici-

cum experimentul, ci doar rezultatul lui. Într-un anume sens, experimentul, chiar și literar, se opune prin științificul obiectiv implicat creativității fanteziei artistice, fapt nespecific, evident, eseului.

Ceea ce pregătește creația, notele, fișele, stenogramele, materialul brut de observație — într-un cuvînt, nu se poate confunda cu opera finită. Interpretîndu-se „ipostazierea", „prefigurările", cu „experimentul", se confundă uneori eseul cu *„operația preliminară"* incompletă, din formulări de titlu ca „încercare despre...", „în jurul problemei...", „marginalii la..." etc. Max Bense scria chiar că „cel care concepe experimental, acela scrie eseistic"[60]. Dezvoltarea „autonomiei domeniilor" a susținut deja ideea formei finite a eseului, posibil însă de perfectibilități, „rotunjiri", ca oricare altă operă ce suportă etapele „refacerilor", „îmbunătățirilor" sau „adăugirilor", dar îl și relaționează de restul operei scriitorului ca necesar component al „universului artistic."

Tot Montaigne și Bacon, călăuziți de noul spirit critic renascentist comun epocii, mărturisesc că opera lor nu are decît meritul pregătirii cimentului „pentru construcțiile pe care alții vor trebui să le ridice". Bacon, de pildă, indicînd motivele pentru care adoptă formula eseului, scria : „Pentru a alcătui tratate, este nevoie de tihnă pentru scriitor și tihnă pentru cititor și de aceea de nu sînt așa de potrivite... aceasta m-a făcut să mă hotărăsc să scriu niște însemnări scurte, așternute pe hîrtie mai degrabă cu înțeles decît cu grijă de amănunt, pe care le-am numit *Eseuri*"[61]. În realitate, *Eseurile* lui nu sînt literatură de recreație, cum lăsa să se întrevadă disimulatoriu („mă ocup din cînd în cînd cu scrieri de acest fel pentru a-mi ușura și a-mi odihni spiri-

---

60 Apud B. Berger, *op. cit.*, 121.
61 Bacon, *Eseuri, ed. cit.*, pp. 453 și 10.

tul"), ci se constituie ca parte integrantă din *Instauratio Magna*, ca anexă la *De dignitate et augmentis scientiarum* [62].

Eseul nu-și propune prin definiție soluționarea sau înfruntarea exhaustivă a problemelor, (vezi și *schița*, să zicem, față de *roman*). De aceea, orice încercare de raportare prin substituție la alte genuri nu poate fi decît eronată. „Sistemul" nu este obligatoriu pentru eseist, eseul fiindu-și suficient sie însuși. E drept, însă, că disociații se cer pentru cazurile în care eseiștii sînt și autori de sistem. Atunci eseul se constituie în general *anticipativ*, prefigurativ, sau, cum spunea L. Blaga, „nimic mai mult decît tatonări, etape", cuprinzînd „fără îndoială o seamă de prefigurări ale concepției sistematice de mai tîrziu" [63]. (Pentru întărirea nuanței observăm caracterizarea dată de E. Speranția compoziției „Papillons" de „uvertură" a vieții lui Schumann).

Relația anticipativă față de sistem a eseului nu este cu necesitate una de cauzalitate sau consecuție și nici cantitativă sau calitativă ca de la puțin la mai mult sau de la suficient la bine, cum iarăși lasă să se întrevadă unele interpretări (Gh. Vrabie într-o substanțială monografie închinată „*Gîndirismului*", vorbea, de exemplu, „despre *saltul* (s. n.) de la eseu la închegarea unui sistem de filozofie românească" [64] realizat de L. Blaga). Într-adevăr, pentru prima dată „teoria stilului" dezvoltată în *Orizont și stil* (1936) apare încă în eseurile de debut (vezi *Stil și conținut*, „Voința", 8 oct. 1921, *Filozofia stilului* (1924) etc.). În *Pietre pentru templul meu* (1919) Blaga vorbește despre „Marele Tot", anticipîndu-l astfel pe „Marele Anonim" etc. Un astfel de eseu, care premerge și pregătește opera, a și fost denumit drept *eseu de încercare*, iar cel ce se manifestă simultan

62 Vezi P. Rosso, *F. Bacone*, Firenze — Beri, f. a., p. 438.
63 L. Blaga, *Zări și etape*, *ed. cit.*, p. 7.
64 Gh. Vrabie, *Gîndirismul*, Ed. Cugetarea, f. a., p. 335 și urm.

cu ea, *eseu adiacent* [65]. Ultima categorie este ilus-
trată de cele reunite nu de mult în volumul *Izvoa-
de*, despre care G. Gană scrie în *Prefață* că „Aseme-
nea eseuri, articole sau volume neincluse în „sistem"
au apărut și mai tîrziu, unele postum. Studierea lor
se justifică atît prin valoarea în sine, prin ținuta
intelectuală superioară a mai tuturor acestor scrieri,
cît și prin faptul că fac posibilă formarea unei ima-
gini mai exacte asupra operei, ale cărei dimensiuni
sînt cu mult mai largi decît lasă impresia trilo-
giile" [66].

Discuția se nuanțează însă cu fiecare nouă ilus-
trare. Într-o inteligentă prefață la *Explicarea omu-
lui* de M. Ralea, N. Tertulian încearcă o justificare
prin replică „acuzației" aduse deseori eseistului de
a fi „inapt penrtu construcția ideologică *sistematică*
și *durabilă*" (s. n.) (G. Călinescu îi obiecta, de pildă,
„capacitatea ascetică de a se abstrage într-o ope-
ră" [67]). Și spuneam, reabilitează N. Tertulian : „De-
parte de a dezminți vocația eseistică a scrisului lui
Ralea, încarnînd-o, dimpotrivă, la un mod supe-
rior, *Explicarea omului* spulberă însă imaginea unui
Ralea înzestrat exclusiv cu însușirea definită fami-
liar de francezi prin verbul : *papillonner* (a zbura
mereu de la un lucru la altul, de la o persoană la
alta). Lucrarea demonstrează existența unei gîndiri
coerente și originale, oferind sinteza intelectuală a
multiplelor sale activități ca psiholog, sociolog, mo-
ralist, estetician și critic literar" [68]. Iar puțin mai
departe : „ajuns la „vîrsta sistemului" cu *Explica-
rea omului*, M. Ralea întreprinde însă o operă mai
ambițioasă decît tot ceea ce realizase pînă atunci" [69].
Fără a renunța total însă la „farmecul vîrstei eseis-

65 M. Șora, *Unde și interferențe*, *ed. cit.*, articole despre M. Eliade eseist.
66 L. Blaga, *Isvoade*, Minerva, 1972, p. 5.
67 G. Călinescu, *Istoria literaturii române... ed. cit.*
68 M. Ralea, *Explicarea omului*, Minerva, 1972, p. XXX.
69 *Ibidem*, p. XXXI.

tice"[70], ușor minimalizat uneori drept „frenezie ideologică" de G. Călinescu, „eseismul" lui M. Ralea este verificat suficient pe linia „uimitoarei fantezii asociative", ca, de pildă,, atunci cînd gînditorul asociază pe Bergson ca „ultim cinic", suitei ce începe cu Diogenes și continuă cu Tolstoi, Carlyle, Ruskin, toți aflați „sub semnul oboselei în fața tehnicii sau urbanismului și al regresiunii în natură". Și încă ceva : să zicem că M. Ralea n-a profesat o critică de gen, dar a impus în cultura românească cîțiva scriitori străini și a statornicit cîteva judecăți pertinente în sistemul ideatic al gîndirii noastre critice și estetice.

Activitatea eseistică a lui Radu Stanca, găzduită la *„Revista Cercului Literar"* și *„Transilvania"*, reprezintă într-un anume sens, „prelungirea directă a studiilor lui de estetică, veghiate de autoritatea catedrei respective a Universității clujene" după M. Tomuș[71].

O nouă modalitate eseistică își încearcă existența din această originală osmoză între eseu și sistem și cităm în această ordine de idei *Tratat asupra artei romanului* al lui M. Sebastian" în același timp critică, autobiografie și poveste", ce pornește de la procesul dezvăluirii actului creator al lecturii romanului proustian[72]. Însuși M. Sebastian își va redacta un *„Jurnal de roman"* ispitit de experiența scriitoricească nu a momentelor creării operei, ci a *înțelegerii* ei. Același va fi și sensul *Falsului tratat pentru uzul autorilor dramatici* și al *Addendei la Falsul tratat* ale lui Camil Petrescu, precum și „romanul unui roman" al lui Th. Mann, *Die Eentstehung des Doktor Faustus*, 1949, modalități *încă în definire*, prefigurînd o structură fertilă și originală a eseului contemporan. De aceea Michel Butor scria, de pildă, niște *Essais sur les essais*[73].

Impresiile asupra literaturii spaniole ale lui G. Călinescu sînt și ele pentru I. Bălu „o pledoarie pentru *eseu*, dar un eseu cu subsol și indice final de nume proprii, ceea ce dovedește existența unei *subterane aspirații spre erudiție*, pledoarie pentru mobilitate spirituală, pentru ieșirea din forme invariabile de lucru"[74]. În aceeași tipologie generală a *eseului critic* numim și *Prelegerile universitare* călinesciene publicate între 1946—1948 în *„Jurnalul literar"*, eseistica lui I. Pillat sau V. Pârvan, ca și cea a lui I. Zamfirescu. Situația amintește de lecțiile pregătite pentru Universitatea din Houston-Texas de B. Croce, care au alcătuit *Breviarul de estetică*, autodefinit „eseu"[75]. „Studiul meu istoric", cum îl numea G. Ibrăileanu sau „studiul unitar" (Al. Piru[76]), *Spiritul critic în cultura românească* se circumscrie în fond aceleiași structuri în devenire. Și încă o situație, cea oferită de E. Lovinescu, G. Călinescu și mai recent de Al. Piru, care-și vor structura „istoriile literare" pe materialul foiletonic (și eseistic) critic.

În acest sens credem că trebuie interpretate (atunci cînd numirea nu se face dintr-o confuzie a noțiunilor), subtitlurile unor cărți, cum ar fi I. Bălu, *G. Călinescu : „eseu despre etapele creației"* structurat pe tripticul „Primăvara impetuoasă", „Vara creației" și „Amurg de septembrie" sau D. Micu, *Opera lui Tudor Arghezi*[77], „eseu despre vîrstele interioare", altceva decît *„studiul"* în accepția lui clasică, erudită. Pe plan european, experiența conturării sistemului prin eseu aparține lui H. Taine cu

---

70 Vl. Streinu, *op. cit.*, II, p. 321.
71 M. Tomuș, *Notă asupra ediției*, R. Stanca, *Acvariu*, *ed. cit.*, p. 17.
72 M. Sebastian, *Eseuri, ed. cit.*

73 *Essais sur les essais, La essais CXXXIII*, Paris, Callimard, 1968.
74 I. Bălu, *G. Călinescu*, C. R., 1970.
75 B. Croce, *Breviar de estetică*, E. S., 1971, p. 60.
76 Al. Piru, *G. Ibrăileanu*, E.P.L.
77 D. Micu, *Opera lui T. Arghezi*, E.P.L., 1965.

Histoire de la littérature anglaise (1864—1869), Sainte-Beuve sau G. Brandès, pentru literatura franceză etc.

Dacă eseul relaţionează cu „sistemul", încorporîndu-şi fapte fundamentale, semnificative, de gîndire originală, care, dezvoltate, amplificate, nuanţate, sprijinite erudit, au valoare potenţială de sistematizare, întreg eseul se încorporează în spiritul aceleiaşi tendinţe către unitate, numite *universul scriitoricesc.*

Prin specificul său preponderent teoretic ce-şi formează „materia" din *idee*, eseul este deschis tuturor problemelor ce frămîntă gîndirea şi sensibilitatea artistică a unui scriitor (romancier, poet, dramaturg) care e şi eseist. Aceasta nu implică însă interpretarea genului ca o *„sinteză explosivă"* a tuturor marilor idei ce traversează creaţia scriitorului, ca „sistem" de referinţă pentru celelalte genuri. Eseul trebuie văzut dintr-o perspectivă proprie, ca în cazul oricărui alt gen artistic şi cumulată cu cea a coerenţei ce leagă universul unor structuri scriitoriceşti puternice, indiferent de materializarea lui. În creaţia lui M. Sebastian, de exemplu, *cronologic*, primordialitatea aparţine cronicii şi eseului. Majoritatea acestora sînt structurate pe problematica romanului ca gen *(Semne pe un dulat pe cărţi. Voluptatea de a fi scriitor* etc.). După publicarea primelor romane, critica înţelege şi stabileşte raportul necesar între seducţia autorului pentru problemele teoretice ale genului şi realizarea acestuia într-o interpretare proprie.

Un comentator actual al scriitorului va despărţi cu necesitate teritoriile : „eseistica lui nu este o activitate subsidiară creaţiei beletristice, ci formează o *unitate*, într-o desfăşurare organic paralelă" [78]. Demonstraţia o făcea Vl. Streinu la apariţia *Accidentului*, citind fragmentele din roman despre pictură, muzică, sport, conchizînd că „Paul, eroul lui Sebastian, a avut norocul să i se împrumute toate gusturile artistice ale autorului, iar romanul, după cît s-a putut înţelege din arătările noastre, beneficiază de înzestrarea în mai multe genuri literare a lui Sebastian, fiind prin aceasta un mic simbol al carierei sale întregi" [79]. Asemănător scria Al. Dima despre L. Blaga : „Poezia scriitorului e grea de gînd şi gîndul său e învăluit în formă poetică", luminînd astfel una din laturile relaţiei presupuse mai sus [80]. *„Seducţia eseistică"* atribuită unor scriitori de deosebită complexitate (Camil Petrescu, M. Ralea, L. Blaga etc.) nu presupune uniformizarea creaţiei lor sub un singur generic încorsetant ca al oricărei generalizări forţate, după cum şi clasicele „autonomii", liric, epic, dramatic etc. îşi dezvăluie în asemenea situaţii, şi mai accentuat, intimitatea lor convenţional-didacticistă.

O interesantă demonstraţie pe linia celor discutate mai sus face, chiar de la debutul lui L. Blaga, Al. Busuioceanu, care dispune în versuri una din însemnările aforistice din *Pietre pentru templul meu* şi în proză o poezie din *Poemele luminii*, experienţă reluată mai recent de Ov. S. Crohmălniceanu [81]. Poate din această perspectivă se explică şi de ce, uneori, critica literară a fost tentată să lărgească sensurile „vocaţiei eseistice" la unii creatori incluzînd în sfera eseului propriu-zis şi opere ce aparţin evident altor genuri ale culturii. Pentru D. Micu şi L. Raicu [82], *Spaţiul mioritic* este „un eseu de ţinută

78 C. Şerbănescu, *Prefaţă* la M. Sebastian, *Eseuri, ed. cit.*, p. 9.

79 Vl. Streinu, *op. cit.*, II, p. 228.

80 Al. Dima, *Două cărţi de eseuri*, în : *„Datina"*, 1, 2, 1927, p. 28.

81 Ov. S. Crohmălniceanu, *L. Blaga*, E. L., 1963, p. 23.

82 L. Raicu, *L. Blaga — „Trilogia culturii"*, în : *România literară*, 20, 1969, p. 9.

artistică“ [83]; M. Sora consideră introducerea la *Eonul dogmatic* un capitol de proză eseistică de mare frumusețe“ [84]; Gh. Vrabie cînd analiza „eseul“, lua în discuție la L. Blaga și „trilogia cunoașterii“ [85] etc. Însuși Blaga scria prin 1945 că „teoriilor mele metafizice nu le-am atribuit niciodată alt caracter decît acela de încercări, perspective, anticipații, viziuni mitice, în nici un caz caracter de dogme“ [86]. Titlul sub care pune însă această însemnare, *Îmi sînt cel mai liber adept*, dă și sugestia interpretării afirmației la autor.

Nu exceptăm prin aceasta diferențele. Deosebirea în sine, care nu este alta decît cea dintre materializarea eseistică a ideii în comparație cu cea a rigorii sistemului, este nesemnificativă pentru Blaga. Poate că nu neîntîmplător pe el însuși, atunci cînd a operat sintezele ca filozof al culturii, l-au interesat mai ales concordanțele fenomenelor ce l-au condus la prețioasa idee a *comparativismului*, inclusă „metodei eseistice“, în spiritul goetheenelor „afinități elective“ [87]. Sprijinindu-se pe ideea unității inspirației, care s-a menținut totdeauna pe aceleași coordonate: „preamărirea elanului vital, cîntecul stins al căderilor în nostalgie“ etc., M. Sora observa că, într-un anume sens, dincolo de varietățile de tonalitate existente cu trecerea anilor, poate fi neglijată perspectiva evolutivă a poeziei scriitorului. Îmbietoare ar fi lărgirea concluziei la întreaga operă a gînditorului.

Critica literară atentă a descifrat relația și la G. Călinescu, care relua stilizat eseul *De appariti-*

83 D. Micu, *Estetica lui L. Blaga*, E. S., p. 66.
84 M. Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui L. Blaga*, Minerva, 1970, p. 147.
85 Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 335 și urm.
86 L. Blaga, *Discobolul*, 1945, p. 53.
87 Vezi *Impresionismul, Fețele unui veac, ed. cit.*, p. 125.

one angelorum (1928) în cap. I-ii al *Cărții nunții*, așeza fierberea din „*Cronica mizantropului*“ în zămislirea „*Bietului Ioanide*“ și așa mai departe. Camil Petrescu va reproduce, de asemenea, în *Patul lui Procust* unele din articolele și eseurile sale referitoare la criza socială dintre 1922—1929 etc.

Relația discutată nu trebuie să conducă, după noi, nici la tentative de hiper-individualizare prin extragerea așa-numitului „*eseism*“ din alte structuri, fiindcă acestea sînt necesare prin ele însele. Dacă am intenționa izolarea unor pasaje considerate ca eseistice, gestul ar echivala cu delimitarea inoperantă a elementelor de natură diversă din oricare alt gen literar: a celor lirice dintr-o baladă, a celor dramatice dintr-o epopee etc.

Stabilirea *coerențelor domeniilor* unui creator este o operație imediată și fără deosebite consecințe teoretice în descifrarea specificului unui artist sau opere, fiindcă aceasta este o rezultantă firească a descinderii dintr-o tulpină comună, cea a personalității scriitoricești. Mai importantă, dar și mai dificilă rămîne, așadar, stabilirea cu exactitate a substratului comun al formelor de manifestare literară, surprinderea „structurii intime a viziunii și exprimării, aceeași în poezie și în filozofie“, nu ca legătură ci ca *unitate primară*, deopotrivă cu *individualizarea* de specific a acestora. O astfel de interpretare de metodă pentru care optăm ar respinge generalități ce vor să supraestimeze eseul ca modalitate de înaltă virtuozitate, expansionistă, de tipul: „Opera beletristică (a lui Camil Petrescu, n. n.) a stat sub semnul eseisticii, și cu atît mai mult cu cît critica, estetica, pamfletul, cronica dramatică sînt, în ultimă analiză, modalități ale eseului“ [88].

88 Aurel Petrescu, *Prefață* la Camil Petrescu, Minerva, 1971, p. XXVI.

AUTONOMIA INTERDISCIPLINARITĂȚII

Ce concluzii se pot formula în urma acestor disocieri într-o problemă încă controversată chiar la nivelul general al sistemului artelor, unde „totul apare arbitrar în funcție de punctele de plecare și de scopuri, deși ar fi necesar cel puțin un minimum de cuvinte, o bază principială respectată pe parcursul raționamentelor folosite și un fond de bun simț [89].

Cea mai răspîndită clasificare modernă este, se știe, cea inițiată în 1766 de Lessing care distingea între artele „spațiale" și „temporale", linie continuată în teoria contemporană de Max Schaster, Oskar Walzel, Mikel Dufrenne și alții. Eseul însuși va porni în dese cazuri, deliberat, de la *Laokoonul* lui Lessing : mai întîi Al. I. Odobescu. („Mi-a venit în gînd că o carte de felul acesta s-ar putea scrie luînd cineva de subiect vînătoarea, spre exemplu, și analizînd pe rînd toate impresiile ce ea produce... etc." [90], apoi E. Sperantia (vezi și I. Babitt cu *New Laocoon)* și alții.

Teoria modernă continuă gestul separărilor. Astfel, B. Croce va disocia pînă la opoziție ceea ce numește prin termenul de *letteratura* (Montaigne inventase pe *livresque),* adică operele de beletristică inspirate de scopuri morale și sociale imediate cu valoare de circumstanță ca îndeplinind o *„opera di cività"*, de *adevărata artă* numită *poesia*, scrieri pe care memoria umaniății și le-a încorporat patrimoniului ei ca îndeplinind o *„opera de verità."* Distincția va fi reluată printre alții și de esteticianul marxist G. Lukacs, de structuralistul R. Barthes și

89 Vezi temeinica descindere în concept operată de T. Kowzan în *Litterature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et semiologiques*, Varșovie, Edition scientifiques de Pologne, 1970.

90 Al. I. Odobescu, Opere, II, E.S.P.L.A., p. 149.

alții. Ultimul, de exemplu, deosebește *scriitorul* de *literat*, dar „rareori se întîmplă — lăsînd de-o parte poeții — să găsim un scriitor care să fi fost mai mult sau mai puțin *literat*, (interpretează critic teoria Pierre de Boisdeffre). Respectînd această distincție întocmai, ar însemna să-l izgonim din istoria literaturii pe Pascal din *Les Provinciales* și pe Montesquieu din *L'Esprit des Lois*, ca și pe Voltaire din *Lettres anglaises* sau pe Gide din *Journal*. A fost scriitor sau *literat* acel Saint-Simon care scria de zor pentru eternitate ? Baudelaire încetează oare să mai fie Baudelaire cînd face o expunere asupra ultimului Salon, iar Proust să mai fie Proust cînd zeflemisește metoda lui Sainte-Beuve ?" [91].

Interesante ni se par în teoria „sistemelor artelor" și genurilor, pe această ordine a tentativelor de disociere, sensurile operate în conceptul de *literatură* (cu excepția celui de „literatură de specialitate" ca material utilizat în vederea alcătuirii unor lucrări din domeniul științelor naturii) de către Léo Pollmann în „Considerațiile preliminare" la cartea sa *Literaturwissenschaft und Methode* [92]. Autorul pornește de la părerile exprimate într-un studiu al problemei în 1968 de W. V. Ruttkowski [93], care numea trei sfere conceptuale ale „literaturii". Prima sferă, numită *„baza literaturii"* este exterioară și ar cuprinde în ea publicistica, eseistica și scrierile retorice ; a doua, *intermediară*, definită de beletristică și o a treia, *interioară (Dichtung)*, după caz avînd sensul de „creație poetică, poezie, poem în proză". Polemizînd cu cei ce văd în *literatură* doar „arta pentru artă", Pollemann postulează că aceasta se leagă de istoria umană, fără ca prin aceasta să fie istorică. De mare importanță este, din acest punct

91 Pierre de Boisdeffre, *O istorie vie a literaturii franceze de azi*, Univers, 1972, p. 10.

92 2 vol. Frankfurt a M. Athenäum, 1971.

93 În : *Die literarischen Gattungen*, München, 1968.

de vedere, „baza literaturii" — oarecum identică cu ceea ce se numește de obicei prin „literatură de frontieră" care nu poate fi ignorată de adevăratul cercetător, pentru că ea asigură interdependența și contactul cu realitatea exterioară fără de care beletristica și creația poetică (celelalte două nivele) n-ar putea exista. Problema *eseului* ca „frontieră" necesită, așadar, încă o dată, a fi reașezată.

O altă distincție s-a operat între așa-zisa *literatură* de *imaginație*, de invenție *(fiction)* și cea a *„non-fictonului"*. „Dacă admitem că trăsătura distinctivă a literaturii este „ficțiunea"... conchideau Wellek și Warren, atunci cînd vorbim despre literatură ne vom gîndi la Homer, Dante, Shakespeare, Balzac, Keats, mai degrabă decît la Cicero sau Montaigne, Bossuet sau Emerson. Desigur, vor exista și cazuri-limită, opere ca *Republica* lui Platon... Această concepție despre literatură este descriptivă : ea nu se referă la valoarea operelor" [94], fiindcă astfel se va include în *literatură* orice operă de așa-zisă *ficțiune*, inclusiv cele fără o certă valoare estetică. *Fiction* și *non-fiction* devin astfel ipostaze ale realității artistice, fără o deosebită valoare în sine, ci doar prin raportări la alte coordonate ale fenomenului literar. De altă părere este însă un cercetător mai recent, Wolfgang Lang, care delimitează tranșant, „în mod definitiv", cele două noțiuni ca două realități literare. *Eseul neformal* ca și *tratatul moral* sînt încadrați de Lang *„non-fiction*-ului, întrucît pasajele cu povestire fictivă îndeplinesc în cadrul eseistic numai o funcție care slujește la clarificarea reflecțiilor de orice natură (filozofice, estetice, morale etc.).

Într-adevăr, în genuri ca drama sau romanul, pe primul plan se situează ficțiunea interioară, pe cînd în lirică sau eseu, accentul cade pe *dianoia*, termen

94 R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, E.L.U., 1967, p. 50.

folosit de N. Frye pentru „temă", adică pe gîndirea poetică esențialmente diferită de alte tipuri de gîndire. O astfel de literatură s-ar putea numi *„tematică"*, de unde și *criteriul* frecvent utilizat în clasificările eseului, cum s-a văzut, fără a trimite în aceste cazuri eseul la teritoriul de unde își împrumută tema (eseul filozofic la filozofie, eseul moral la etică etc.).

„Cînd cititorul unui roman se întreabă : „Cum se va sfîrși oare această povestire ? : întrebarea lui se referă la intrigă, în speță la punctul culminant al intrigii, denumit de Aristotel *revelație* sau *anagnorisis*. Este însă tot așa de probabil ca el să se întrebe : „Care este semnificația acestei povestiri ?. Întrebarea se referă de această dată la *dianoia*, demonstrînd că elementul revelației este prezent nu numai în cazul intrigii ci și în tematică" [95]. Pe măsură ce accentul se deplasează de pe *ficțiune* pe *temă*, elementul reprezentat de termenul *mitos* capătă tot mai mult sensul de *„narațiune"*, decît de *intrigă* și de *temă*, ca raport dintre cultură și natură specific oricărui mit, *încetățenind eseul epicului*.

Din această distincție a „fiction"-ului ca *acțiune*, *narațiune* și a „non-fiction"-ului ca *static (character sketch)* și observîndu-se mutațiile frecvente de reversibilitate între genurile aparținînd celor două mulțimi descriptive, teoria literară acreditează termenul de *antigen* cu derivatele : *anti-epic*, *anti-liric* sau *anti-roman*, *anti-teatru* etc., toate subordonate termenului celui mai cuprinzător din acest punct de vedere *anti-artă* [96]. Într-un anume fel, această concepție se sprijină pe analogia unor noțiuni științifice impuse în secolul nostru (materie — antimaterie, galaxie — anti-galaxie etc.), pe o tradiție

95 N. Frye, *op. cit.*, p. 65.
96 Vezi A. Marino, *Dicționar de idei literare, ed. cit.*, art. *„antiliteratura"*.

interpretativă apărută din înțelegerea imobilistă, de pildă a epicului încă de la Hegel și, evident, pe poziția protestatară a unei bune părți din arta secolului nostru (în special avangardismul și modernismul), ostilă oricărui academism artistic.

Dacă într-o etapă anterioară, genurile literare păreau, cel puțin teoretic, a se desfășura într-o evoluție aproximativ inalterabilă, autonomă, secolul al XX-lea proliferează și mai mult, cum am văzut, fenomenul inițiat de romantismul veacului trecut, acela de desființare a unor granițe ce erau simțite convenționale. Situația nu este proprie, cum s-ar crede, numai eseului, teoria literară numind și alte specii sau genuri ce și-au structurat o existență individualizată prin depășirea limitelor : în *idilă* și *elegie* liricul tinde spre *epic*, în *balade* epicul spre *liric* și așa mai departe. [97] Avangardismul va împinge gestul pînă aproape de limitele lui maxime, dar nu aceasta ne va interesa cu deosebire. Genul care suportă cel mai evident consecințele unor noi reașezări de cadre structurale este și unul dintre cele mai vechi, romanul, care se depărtează de la epica pură, de la povestire, către zonele liricului și filozoficului.

Situația în sine nu este chiar atît de nouă pe cît părea conștiinței intelectuale interbelice. Antichitatea și apoi întreg Ev-mediu nu concepeau proza și poezia ca două modalități de exprimare esențial deosebite. Ambele intrau în noțiunea generală de *„discurs“* [98]. Supremația *retoricului* pînă la confundare cu *poeticul* este considerată de F. Binni [99] ca o trăsătură fundamentală a teoriei și practicii literare a secolului al XVIII-lea (vezi Pope, Dryden, Johnson

97 Vezi O. Papadima, *Cîteva observații în problema genurilor literare*. În : *„Limbă și literatură“*, 2, 1957.

98 E. R. Curtius, *op. cit.*, cap. *„Poezia și retorica“*, p. 173 și urm.

99 Francesco Binni, *Gusto e invenzione nel Settecento inglese*, Urbino, Argalia Editore, 1970.

și alții). „Sînt unii sceptici sau nominaliști — scria la noi Ș. Cioculescu — care socotesc că aceste clasificări, ca *epicul* și *liricul*, nu corespund cîte unei deosebiri de esență. Ei consideră că diferențele se stabilesc doar într-un spirit leneș, de comoditate, dar că în realitate epicul și liricul se învecinează, conviețuiesc și se amestecă pînă la indisolubilitate... puritatea genurilor ar fi un concept fumuriu al amatorilor de abstracțiuni“ [100].

„Alterarea“ epicului (în fond *redimensionarea* lui) este favorizată și de faptul că în tot decursul evoluțiilor lor, *genurile în proză au fost relativ libere. Nici o Artă a prozei* nu corespundea „Artei poetice“, observa și Ph. van Tieghem [101]. De fapt, o remarcă de bun simț constată că dacă un scriitor concepe „realitatea“ artistică *mai ales* într-un gen sau altul (vezi coerența „universului său artistic“ determinat de unicitatea personalității lui), aceasta presupune că, secundar, o concepe și în alt gen, făcînd astfel posibilă oricînd convertirea, cum vom mai vedea.

Peste aceste mutații de tot felul în domeniul esteticului se mai adaugă și tentativele de invadare a lui cu noi „intruși“ ce-și revendică, cu sau fără justificare, certificat de autenticitate artistică : „Muzicholul care atunci cînd nu este o exhibiție de adînci intimități femeiești — rămîne o interesantă experiență de sintetizare, în rostul căreia teatrul, poezia, plastica, dansul, muzica vor să-și afle parte“ [102] după aprecierea lui M. Sebastian, apoi „jurnalul intim“ considerat de E. Ionescu „gen literar originar, gen tip“, pentru care romanul, tragedia, poemul n-ar fi fost decît „alterări“ ale acestuia [103] etc.

100 Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane, ed. cit.*, p. 358.

101 Ph. van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța*, Univers, p. 157.

102 M. Sebastian, ***Eseuri**, etc. cit.*, p. 31.

103 E. Ionescu, *Nu, ed. cit.*, p. 215.

Față de aceste realități mai general literare, atitudinile interpretative au fost mai multe. Unii s-au grăbit să afirme „criza" de disoluție a genului, dintr-o perspectivă clasicistă, care, după exprimarea lui N. Frye, ca și doctorii din vremea Renașterii refuzau să trateze sifilisul, deoarece Galen nu pomenise nimic despre el. Alții au acreditat ca formulă salvatoare a acestei false dileme, *anti-genul*, ca literatură de redescoperire a „purității" pierdute a genurilor. Cealaltă ipostaziere a anti-genului se referă la scrierile considerate hibride, ce datorită mobilității lor organice, moderne, se opuneau „rigorilor" regulii. *Eseul ca anti-gen* este o definiție comodă, realizată printr-o serie de opoziții, ce iau ca termen de relație aceeași interpretare „pură" a genurilor. În fine, s-a teoretizat un teritoriu ce se credea propriu unor atari manifestări compozite, numit de *graniță* sau *frontieră*, pe dezvoltarea ideii mai vechi a simbiozei originare dintre literatură și cultură, sprijinită, dincolo de diferențieri noționale sau funcționale, pe mijlocul comun de comunicare, cuvîntul. Așa s-ar părea să se fi petrecut lucrurile în eseul Renașterii, cînd realitatea sincretismului sau polisemantismului unor noțiuni funcționa încă. În interpretarea renascentist-engleză, de exemplu, *limba* era egală cu *poezia*, *poezia* cu *retorica*, aceasta cu *stilul* și *compoziția*, toate cu *teatrul* iar *teatrul* cu *viața* [104]. S. Iosifescu, autorul unei cărți despre *Literatura de frontieră* [105], distinge o continuitate a relației pînă în zorile gîndirii moderne ale secolului al XIX-lea, renăscută apoi în cel de al XX-lea mai ales prin *existențialism*, de unde și frecventa cultivare a genului la aceștia.

Ideea „frontierei" în literatură în care cercetătorul român include literatura mărturisirilor, a călătoriilor, ficțiunea istorică, biografia romanțată, reportajul etc., diferită ca geneză, structură și finalitate de formele teritoriului literar propriu-zis, se întemeiază pe afirmații mai vechi. Astfel Wellek și Warren admit formele de tranziție ca biografia, eseul, o parte a literaturii retorice, fiindcă altfel „ar însemna să avem o concepție îngustă despre literatură dacă am exclude din sfera acesteia întreaga artă închinată propagandei sau întreaga poezie didactică și satirică [106]. *„Frontiera"* va fi acceptată și de Paul van Tieghem, B. Berger, T. Vianu sub formula *„literaturii subiective"* [107].

104 Vezi Emerson, *Eseuri*, E.L.U., 1978.
105 S. Iosifescu, *Literatura de frontieră*, E.P.L., 1969.

Derivînd dintr-o astfel de interpretare, eseul a fost (ca și încă alte cîteva genuri sau specii) substituit ipostazei *hibride*, de cele mai multe ori în definirea biologică veche a noțiunii, ca *gen minor*. Chiar *Dicționarul limbii române moderne* din 1958 distinge la sensul figurat al cuvîntului : „alcătuit din elemente disparate, lipsit de armonie". Concepția biologică modernă se deosebește însă de interpretarea „hibridului" și a „hibridării". Dintre diversele manifestări ale realităților hibride, vorbirea obișnuită reține de cele mai multe ori pe cele peiorative, defectuoase, înțelegînd în consecință „steril, dizarmonic, neviabil", cînd „o bună parte din producția cerealieră a Terrei este dată de hibrizi. Hibridarea este la originea unor soiuri noi, dar a fost și la originea unor *specii* noi... Sensul peiorativ, singurul în circulație în vorbirea uzuală, atestă *ipocrizia* omului *„tradițional"* și incultura biologică a celui actual", observa V. Săhleanu [108].

Intuind definirea eseului ca depășire a accepției defavorabile a hibridului, frontierei, o anumită teorie a genului a adoptat formula *sintezei* de superioritate a acestuia, ca în cazul raționamentului ghici-

106 *Op. cit.*, p. 201.
107 Vezi T. Vianu, *Idei și forme literare, ed. cit.*
108 V. Săhleanu, *Arta rece și știința fierbinte*, Ed. C. R., f. a., p. 126.

torilor, cînd din elemente eterogene, contradictorii, paradoxale, trebuie creat întregul sinteză : răspunsul ghicitorii.

Frontiera, tranziția implică astfel *ca sinteză* valori de intensitate maximă, dar și de deschideri create de ambiguitate, de nedefinire. De aici caracterizări ale eseului de „gen al genurilor“, „creație la puterea a doua“, „transcreație“ etc., ce devin curente într-o astfel de interpretare [109]. Nici *diletantismul* eseistic, vom vedea, nu satisface ca interpretare „frontiera“ eseului.

Punctul inițial al discuției pare să stea într-o calitate esențială a eseului dintotdeauna și care am mai numit-o *„frenezia ideologică“* a acestuia. *Ideea* fiind *universalul* determină și deschiderea genului către toate „teritoriile“ cunoașterii, inclusiv a celor non-literare, de unde și impresia *eterogenității materiei eseistice* care nu mai interesează în acest caz ca noutate, cît mai ales ca funcționalitate.

Cea mai aproape de adevăr ni se pare de aceea a fi explicația dată, printre alții și de către Jürgen Claus [110] care vede în acest fenomen atît de complex și contorsionat expresia cea mai evidentă a socializării artei, literaturii, ce venea după o primă etapă de răspîndire cantitativă, dar accesibilă la puțini, cea a democratizării. El preconizează pentru realitățile mai noi chiar un sistem de corespondențe între cel al artei și științei, precum topologia, critalografia, sociometria, chimia radiațiilor, fizica plasmelor etc., raporturi de schimb și influență reciprocă. Astfel își explică (și ideea o reținem ca deosebit de utilă pentru noi) de ce omul de știință contemporan se slujește de metoda interdisciplinară pentru a ajunge la o

---

109 Vezi N. Balotă, *Pledoarie pentru eseu, loc. cit.*
110 J. Claus, *Expansion der Kunst*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1970.

nouă orientare, multidimensionată. *Interdisciplinarității* în știință îi corespunde pe plan literar *eseul*, așa cum spunea la noi, cu bună dreptate, și Biberi I. : „Eseul literar, filozofic sau cosmologic, nu alcătuiesc decît fețe ale aceleiași metode de lucru, ale aceleiași năzuinți de cuprindere unifiantă a faptelor, cu raportare la drama de cunoaștere și examenul de cunoștințe al omului“ [111].

Autonomia teritoriului (impropriu numit deci *„de frontieră“)* dă garanția existenței autonome a genului care „încetează de a mai fi eseu în momentul în care atracția spre una din ele devine covîrșitoare“ [112]. Cerem eseului puritatea neverificată chiar la zonele cu care se raportează îndeobște. Mobilitatea, deschiderea lui recunoscută ca definitorie, prin pierderea echilibrului forțelor, îl poate transforma în contrariul său.

Numirea tentativelor de clasificare asupra eseului va întregi observațiile de pînă acum. Eseul a fost asemuit de K. A. Horst *(Das literarische Kuckucksei)* situației „oului de cuc“, care deși este depus și clocit în cuiburile diferitelor specii de păsări (analogie cu „materia eseului“) rămîne tot ceea ce este (adică *eseu).* Se ocolește astfel formula comodă a clasificărilor după zonele „limitrofe“, adoptîndu-se criterii de „atitudine psihică sau filozofică“, care, deși nici ele nu sînt edificatoare, le înregistrăm totuși ca intenționalitate. Horst distinge, de exemplu, un eseu *conservator*, altul *radical*, K. G. Just unul *ironic* și așa mai departe. Reținem din acestea, totuși, tensiunea necesară ce întreține într-adevăr coerența în desfășurare a varietății eseistice. („Un eseu poate lua naștere numai din dragoste sau ură“ — scria Just), tensiune necesară de-altfel, oricărui act de creație.

---

111 I. Biberi, *Eseuri*, Minerva, 1971, p. 7.
112 V. Nemoianu, *Morala eseului*, în : *„Familia“* nr. 2, 1972, p. 8.

De fapt, trebuie observat că, în general, și în clasificările celorlalte genuri literare lipsesc niște criterii unitar definite. Vom ilustra, aproape la întîmplare, cu diviziunile propuse într-un tratat de „teorie literară“ [113] pentru categoria literară a *poveștii*: de aventuri, detectivistă, didactică, expresionistă, istorică, criminalistică, pedagogică, poetică, psihologică, sentimentală, tendențioasă, utopică.

Antichitatea proceda mai simplu, după „modul de imitație“, Clasicismul distingea, după diferențierea socială, lungimea și seriozitatea tonului (stilul) etc. Teoria modernă diversifică mult criteriile, fie comparînd elemente comune ale operelor aparținînd aceluiași gen, fie în funcție de subiect și personaje (mai ales la epică), sau de valoarea tematico-ideologică a creației (la lirică). Diversitatea criteriilor este condiționată de specificul fiecărui gen în parte. Prin natura sa eseul va obliga la o nuanțare și mai evidentă a acestora. De aceea un teoretician german al genului, B. Berger, considerînd că eseului trebuie să-i fie proprii *criterii formale* (ca gen literar, artistic), propune (puțin eficient, totuși) următoarea clasificare, generalizînd mai ales tradiția germană a genului :

a) eseul *preponderent descriptiv și instructiv*, ce folosește mijloacele stilistice ale genurilor epic și didactic, reprezentat de Hillebrand, H. Grimm sau Fallmerayer ;

b) eseul *preponderent critic* provenind din știință și avînd motive intelectuale, culturale (Lessing) ;

c) eseul *preponderent meditativ-considerativ*, alimentat din proza filozofică și implicînd în atitudine distanțare (J. Burkhardt) și

113 J. Krzyzânowski, *Nauka o literaturze*, Wroclaw — Warszawa — Kraköv, 1966.

d) eseul *preponderent ironic*, apropiat pamfletului și specific epocilor de sfîrșit, romantice, ilustrat de R. Musil.

Frecvența termenului „preponderent“ vrea să indice fluctuațiile posibile în delimitări. Se poate pune, desigur, în discuție valoarea operantă a oricărei clasificări, și cu atît mai mult a eseului, gen în continuă transformare, totuși discuțiile sînt necesare măcar prin ele însele, pregătind, prin confruntarea opiniilor, rezolvarea viitoare. Teoria românească, de pildă, cît s-a manifestat în fragmentarismul ei, nu este nici ea unitară în adoptarea unor criterii de clasificare. Situația ar fi justificabilă și prin perspectiva faptului că puține sînt întreprinderile de definire integrală a genului, cele mai multe dintre observații culegîndu-le din exprimări întîmplătoare, iar nu sistematice. Vl. Streinu, de exemplu, prezentîndu-l odată pe F. Aderca îi numește și varietatea eseurilor *(psihologic, estetic, filozofic* și *critic)*, diferențiind altă dată *eseul critic* de *critica profesională* „prin cîtimea majoră de subiectivism, prin paradarea personalității criticului care își găsește în studierea scriitorilor mijlocul de a defini“ [114]. I. Biberi consideră *„eseul literar filozofic* sau *cosmologic“* și așa mai departe.

Definind eseul ca „gen de frontieră“, punctul de vedere al *teritoriilor* este, considerăm, aproape de cel clasicist, de autonomie inalterabilă, situații greu de verificat practic. Dialectica, ca element embrionar fundamental oricărei structuri eseistice, depășește ca peste tot și acest fragmentarism metodologic, prin *interdisciplinaritate* sau congenitatea unei structuri, unui „compozit“ *(Mischprodukt* îl numea G. Lukács), care nu și-a dobîndit încă autonomia. El este un teritoriu *autonom*, dar *deschis*, care preia de la literatură *cuprinderea* vieții, iar de la știință

114 Vl. Streinu, *op. cit.*, I, p. 260.

observaţia naturii, raportîndu-le *necesar* la *cultură*. Acestea structurează „*materia eseului*“ [115] rămînînd în continuare beletristicului, cum observa încă G. Lukács în *Die Seele und die Forman* [116] sau Al. Dima ce-i aprecia „farmecul literar indiscutabil“ [117].

Avea perfectă dreptate Al. Paleologu cînd scria că „Uităm astăzi că marea literatură nu se compune numai din ceea ce, cu un mult prea urît termen, a cărui folosire ar trebui să descalifice pe un om de litere, se numeşte „beletristică“. În epocile clasice proza exemplară o dădeau mai ales istoricii, oratorii, juriştii. Operele mari au totdeauna legătură cu istoria...“ [118].

115 Termenul ce-l propunem : „*materia eseistică*“, ni se pare mai propriu genului, decît „universul artistic“, utilizat pentru lirică, uneori şi pentru epică.

116 Berlin, 1911, p. 5 şi urm.

117 Al. Dima, *Glose despre eseu, loc. cit.*

118 Al. Paleologu, *op. cit.*, p. 35.

ARTICULAŢII

FRAGMENTARISMUL ŞI NOSTALGIA ÎNTREGULUI

Se pare că, nu întîmplător, manifestarea plenară a eseului în perioada interbelică coincide cu un moment de acute contorsionări privind echilibrul categoriei de *operă ca întreg*. E drept, în anumite coordonate, fenomenul devenise conştientizat cu două veacuri mai înainte, mai cu seamă prin formularea lui Goethe, care înlocuia pentru prima dată întregul cu fragmentul : „Din tot ce s-a scris numai o parte s-a publicat, din tot ce s-a publicat s-a păstrat numai o parte, din tot ce s-a păstrat numai o parte se citeşte“ [2]. Fr. Schlegel, Lessing sau Novalis vor publica adevărate „sisteme“ de gîndire prin însumare fragmentaristă. H. Heine va exclama şi el : „Lumea şi viaţa sînt fragmente !“ E drept, concomitent acestor tendinţe de disoluţie a întregului, romantismul păstrează viziunea întregului, reluată de realismul secolului al XIX-lea („daţi-mi o mănuşă şi vă voi descrie cum este cel care o poartă“, cum obişnuia să spună Balzac). Tot acum însă, vechea *acedie* cronicizează în romanticul *mal du siècle*, apoi

1 V. şi D. Tiutiuca, *Il fragmentarismo della crisi e la sintesi saggistica*, în : *Actes du VII-e Congres international d'esthétique*, Buc., Ed. Acad. R.S.R., 1976, pp. 385-388.

2 Pentru amănunte vezi : Guy Sagnes, *L'énnui dans la littérature française de Flauber a Laforque*, Paris, Armand Colin, 1969.

în simbolistul *spleen*[3], prefigurînd *alienarea* secolului al XX-lea. Dacă naturalismul eșuează în cuprinderea totalității prin însumarea tentelor, simbolismul și întemeiază, prin Rimbaud și Mallarmé mai ales, viziunea unui fragmentarism esteticește definit.

„Fragmentele sînt semnele nupțiale ale ideii" va spune ultimul[4], de aceea, toată viața poetul va lucra la o carte ce se întrevedea încă de la început colosală, *Livre* și care „urma să constituie pentru poet nu numai scopul ultim al propriei sale activități, ci și scopul însuși al lumii *(Le mond existe pour aboutir à un livre)*"[5]. Cartea, neterminată, urma să fie un univers în continuă fuziune, mereu renăscut, arătînd cititorului tot alte aspecte „ale acelei naturi poliedrice a absolutului". Într-o astfel de intenție, evident că nu putea încăpea nici o formă definitivă, fixată, cu înțeles autonom, fiindcă acest „perpetuum mobile" și-ar bloca mecanismul. Paginile n-ar fi urmat o succesiune logică, deoarece trebuiau să se combine între ele prin aranjamente și permutări, nerealizînd astfel sensuri discursive, ci sugestive, prin structuri de fraze sau cuvinte potente în consecința de relații cu alte structuri de fraze sau cuvinte la fel definite.

Încercarea utopică a lui Mallarmé, caracterizată de Umberto Eco ca „întrupare mistică și ezoterică a unei sensibilități decadente ajunsă la finele propriei sale parabole"[6], va atinge apogeul prin curentele avangardiste, care vor accentua funcția epistemologică a fragmentului[7].

3 E. Fischer, *Necesitatea artei*, Ed. Meridiane, 1967, p. 108.
4 H. Friedrich, *Structura liricii moderne*, E.L.U., 1969, p. 122.
5 Umberto Eco, *Opera deschisă*, Univers, 1969, p. 35.
6 Apud. T. Vianu, *Idei și forme literare, ed. cit.*, p. 21.
7 Vezi Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Meridiane, 1968, G. Oprescu, *Considerații asupra artei moderne*, Meridiane, 1966, etc.

Benedetto Croce, și după el alți teoreticieni ca L. Goldmann, Rene Char, Eliot și alții, vor consolida o adevărată estetică a fragmentarismului, asociată altor categorii pe care le amintim selectiv : grotesc, discontinuu, libertate artistică etc. În manifestarea lui extremă, fragmentarismul prin coordonata discontinuității se opune oricărei cauzalități, deci dialecticii. *Criza cauzalității* apare ca reacție de negare a determinismului veacului al XIX-lea, în special prin denaturările naturalismului, dar și dintr-un fatalism generat de progresul tehnic, formă modernă a mai vechiului război contra mașinilor. „În civilizația științifică a epocii ideea de „fatalitate" și-a pierdut vechiul ei înțeles, substituindu-i-se pe toată linia ideea „cauzalității", scria T. Vianu într-o încercare numită semnificativ *„Fatalitate și tehnică"*[8]. Spectrul social al fenomenului era dezolant. „Oameni șomeri, inflația și aruncarea produselor în ocean etc. Uneori, analiza lucidă, cedează lamentaților dizolvante. Determinismul universal al științei răpește credința. Libertatea nu există, e o minciună. Sîntem strînși în lanțul necesității ca în brațele unui clește... Avem astfel iluzia libertății conștiinței noastre și nu sîntem decît sărmane jucării fără inițiativă, vrednice de milă etc."[9].

Fragmentarismul discontinuității conduce implicit la pierderea identității printr-o serie de intermediare. Determinismul literar al lui Taine construit după mecanica zoologică cedează prin replică indeterminismului, mai ales sub influența ideologiei lui Dilthey. De la dualitatea personajului literar, de exemplu, teoretizată de diverse orientări psihologice (Kierkegaard numește dualitatea : „subiectivitate-transcendență", Freud „eu și libido", Jung „introvertire și extravertire" etc.), se ajunge la o pulverizare accentuată. „Un om modern — scrie Valéry —

8 T. Vianu, *Generație și creație, op. cit.*, p. 26.
9 Al. Busuioceanu, *Figuri și cărți, ed. cit.*, p. 79.

trăiește familiar cu o cantitate de contrarii stabilite în penumbra gîndirii sale și care vin rînd pe rînd în scenă. Aceasta nu e totul : aceste contradicții interne sau aceste coexistențe antagonice din mijlocul nostru ne sînt în general insesizabile și ne gîndim rareori că ele au existat din totdeauna“ [10].

Ultima categorie teoretizată de estetica *discontinuității* fragmentariste va fi cea a *haloului*, a difuzului, unde fiecare fragment este consecvent în sine, dar inconsecvent în ansamblu, echivalînd cu un neo-atomism.

Efectele acestei crize a cauzalității și întregului vor avea repercusiuni asupra majorității genurilor, mai mult sau mai puțin, cel mai afectat părînd să fi fost eseul. De aceea, prompt, încorporîndu-și teoria, va propune prin ceea ce numim *„nostalgia originilor“* și soluțiile de refacere a unității originare. Discuțiile ce le propunem despre replica copilăriei, a artei ca joc sau a totalitarismului și sintezei constituie, mai cu seamă, argument de susținere conceptuală a presimțirii propriilor seisme de disoluție compozițională, argumentul numărul unu de detractare a individualității sale.

O primă nostalgie o va constitui, și pentru eseul interbelic, cea *a copilăriei*, pe de o parte ca univers al unei ipostaze ideale (unul din „moto“-urile eseistului englez H. Read la *Art und Society* (1936) [11] e împrumutat din Brâncuși : „cînd nu mai sîntem copii, înseamnă c-am murit“), pe de alta, a artei ca joc sau jocului ca artă.

Interesul pentru copil și copilărie este și el de esență romantic. Sentimentalismul îl cultivase în orientarea lui către spontan, firesc, irațional. Pedagogismului unei astfel de refulări, fiindcă se pare că tendința emigrării din propria vîrstă este o pornire

10 P. Valéry, *Oeuvres*, I, *Variété, ed. cit.*, p. 1018.
11 H. Read, *op. cit.*, London, Faberand Faber, 1967.

firească a omului, ilustrat chiar și numai de faptul că J. J. Rousseau a fost întemeietorul științei pedagogice, i se adaugă *acum*, noi dimensiuni, ce-i accentuează semnificațiile. Să-l amintim doar pe A. France, scriitorul „care a știut poate cel mai bine să nutrească și să favorizeze această iluzie a „maturității“ [12]. Psihologia însăși își înscrie tot acum un nou capitol, cel al „psihologiei copilului“, cînd părinții, recunoscîndu-le descendenților dreptul de a se juca, după ce fuseseră jucăria lor, dictează grav : „Discat a puero magister“. În aceeași persoană trăiesc, ca și la I. Creangă al nostru, doi oameni : „Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului...“. Nostalgia copilăriei pare a reprezenta pentru intelectualul derutat o ideală soluție posibilă de ieșire din criză. „Vremea noastră este atît de fărîmițată, individul civilizației noastre atît de puțin întreg și armonios — nota T. Vianu — încît nostalgia pentru ființa mai întreagă și mai unitară a copilului nu este decît prea explicabilă“ [13]. Cartea copilăriei nu mai este apoi numai prima carte citită, ci și primul contact cu lumea adevărată a lecturii, „o pasăre și o taină, pe care s-o prindă băiatul între mîinile lui mici și să o simtă cum se zbate acolo caldă, vie și adevărată“ [14], e „inaugurarea vieții noastre intelectuale“ [15].

Dar mai ales, copilăria devine unul din puținele teritorii de recunoaștere a umanității. „Vă cunosc din copilărie : din copilăria omenirii, din copilăria mea, care, vai ! îmi pare depărtată, pierdută într-un trecut cețos“ [16].

12 Apud D. I. Suchianu, *Aspecte literare*, 1928, p. 44.
13 T. Vianu, *Generație și creație*, B.p.t., nr. 1441-1442, p. 78.
14 M. Sebastian, *Eseuri*, ed. cit., p. 147.
15 Al. Philippide, *Considerații confortabile*, Eminescu, 1970, p. 127.
16 I. Biberi, *Eseuri*, Minerva, 1971, p. 317.

În altă ordine a ideilor îl mai fascinează pe intelectual copilăria pentru semnificațiile ce le descoperă în jocul acesteia. „De vreo doi ani de cînd vin aici, mă joc din cînd în cînd cu smeul. Este un băiețaș care mă așteaptă cu șipci, și sfoară, și tot ce crede el necesar fabricării unui smeu. Mă pricep în materie. Nu scriu aceste lucruri numai de plăcerea recreației — spunea G. Călinescu. Găsesc că ele au o anume semnificație mai largă, la care poate să mediteze chiar un om preocupat de grave probleme politice“ [17].

Din ritmul cosmic al jocului, din freamătul libertății lui crește în fond și opera de artă. Apropierea „între sufletul copilăros și geniul artistic“ — scria P. Zarifopol — e numai în aparență diletantic literară“ [18], fiindcă „omul acesta creea viață jucîndu-se. Se poate un mai mare semn de tinerețã ? în realitate, un Caragiale nu îmbătrînește niciodată“ [19].

Estetica literară a speculat deseori în jurul controversatei chestiuni a artei ca joc și a jocului ca artă, lansînd printre altele și cunoscuta „teorie a recapitulării artei“, conform căreia evoluția artelor s-ar demonstra prin analogie cu evoluția estetică a copilului „În *regulă generală* — nota H. Read — este adevărat că copilul modern trece prin etape evolutive... în cursul cărora dobîndește iscusința de a executa imagini picturale“, dar „ar fi o greșeală de psihologie să atribuim mentalității omului preistoric propriile noastre sentimente și modul nostru de exprimare“ [20]. Nu i se pot atribui, deci, copilului calitățile grave ale creației și nici afirma (cum s-a făcut) că marii artiști ar putea fi considerați niște „copii mari“. Procesul evolutiv al artei este ireversibil.

17 G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, 1969, p. 102.
18 P. Zarifopol, *Pentru arta literară*, II, ed. cit., p. 390.
19 G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, I, ed. (1968), p. 237.
20 H. Read, *Imagine și idee*, Univers, 1970, p. 14.

Ideea „Marelui Joc“ al artei este reafirmată în romantism de Schiller, dar încercarea de fundamentare teoretică s-a făcut abia în estetica modernă. „Tipic la joc sînt aparenta gratuitate, ritualul și tehnica severă. Paul Valéry accentuează îndeosebi asupra acestei laturi a poeziei, a *ordinei*, a necesității“ [21]. Mulți teoreticieni ai problemei cred, de pildă, că, în ciuda slăbiciunilor acestei interpretări, o teorie care asociază jocul cu activitatea estetică este o teorie de viitor. Să nu uităm : T. Arghezi își intitula în epocă volumul de debut, *Cuvinte potrivite*, I. Barbu realiza plastic ideea în „*Joc secund*“ și așa mai departe.

Dincolo de „convențiile jocului“, receptarea lui în epocă înregistrează două tendințe fundamentale polare : cea a divertismentului protestatar al avangărzii (vezi „călutul de lemn“ al Dadaismului) și ipostaza tragic-modernă a jocului ca „hazard“ din literatura existențialistă (inclusiv eseul acesteia) fiindcă „copilăria reprezintă *conflictul cel mai acut* (s. n.) între ființa individuală și cea socială. Omul matur — scria M. Ralea — reușește să echilibreze în el cele două instincte. La indivizii atinși de nevroză însă, conflictul reapare cu preponderența instinctelor ancestrale și individuale“ [22].

O consecință de revers a faptului o reprezintă descifrarea concomitentă în epocă a unei anumite „puerilități literare“. „Cu foarte puține excepții, mulți din scriitorii noștri sînt în stare de copilărie... E o diferență între jocul de șah al adultului și cutia cu cuburi de construcție care ne încînta la șapte ani. Artiștii noștri n-au sentimentul profund al vieții, nu știu ce înseamnă grozăvia ei mută...“ [23]. O formă cronică a infantilismului anacronic a consti-

21 G. Călinescu, *Principii de estetică*, E.P.L., 1968, p. 71.
22 M. Ralea, *Scrieri din trecut*, II, ed. cit., p. 47.
23 *Ibidem*, I, p. 198.

tuit-o și relația dintre imitație, influența și afirmarea originalității noastre culturale.

O altă încercare de soluționare a fragmentarismului veacului, într-un consens mai larg, o va găsi și eseul în *totalitarism* și *sinteză*, concepte diferite, deși uneori termenii sînt substituiți. Acceptînd ideea *sintezei* ca specifică tipului de cultură european (după M. Ralea [24]) eseul timpului îi descoperă suprasolicitarea. „De o sută de ani cuvîntul *sinteză*, cu toată familia lui devine din ce în ce mai caraghios. *Sinteză* este un cuvînt grecesc, care se traduce exact, în limbile romanice, prin cuvîntul *compunere*... În sfîrșit, poeții, regizorii, avocații, hirurgii, campionii de tenis, violoniștii, maeștrii de bridge, abecedarele, dramele, figurile de patinaj, loviturile de box, dacă vrei să caracterizezi elegant și modern vreunul din aceste fenomene special prețioase pentru conversația fină, îl proclami sintetic, și ajunge... Sinteza ajunge astfel miș-maș“ [25].

În virtutea unei astfel de interpretări, eseul a fost destul de frecvent interpretat eronat drept „gen al genurilor“, „creație la puterea a doua“ etc.

În accepție filozofică, sinteza se corela ideii dialectice de evoluție și se va materializa în interpretările ciclurilor din filozofia culturii. Epoca interbelică se definea în această viziune ca una de soluționare a contradicțiilor pe calea sintezei, numai că ieșirile erau diferite. Nietzsche o va găsi în „supraom“, *totalitarismul* în „regimurile totalitare“, expresie a manifestării imperialismului politic interbelic etc. Totalitatea se însumează printr-o uniformizare a componentelor într-o mulțime conformistă, abrutizată, de triumf al vieții clanurilor primitive, recu-

24 Vezi M. Ralea, *Dualismul culturii europene și concepția omului total, Scrieri din trecut*, III, *ed. cit.*, p. 16 și urm.

25 P. Zarifopol, *Pentru arta literară*, II, *ed. cit.*, p. 361.

noscute în tot felul de organizații teroriste profasciste.

În alt sens însă, totalitarismul semnifică tocmai tentativa de ieșire din criză. „Toate tind către înglobare, către umplerea abisurilor ce despart pe om de lumea exterioară, toate de caracter net realist, toate tind către obiectivitate“, generaliza M. Ralea [26].

Secolul al XX-lea opune totalitarismul atomismului celui de-al XIX-lea. Observăm că totuși ambele atitudini provin dintr-o înțelegere arbitrară a libertății și conduc deopotrivă la anarhie intelectuală, la criza adevărurilor elementare, la licența generală de a spune sau scrie orice, cu respectarea argumentării formale [27].

„Punctul de plecare al totalitarismului psihologic, cu multiple implicații literare, este un scepticism absolut care consideră că o opinie contrară poate fi susținută ca și cea anterior acceptată și a spune totul înseamnă a le transcrie succesiv“ [28], realizîndu-se o însumare, fără discernere, fără *opțiune*. Literar, concepția poate fi verificată în tehnica impresionismului pentru care un personaj nu mai este o structură coerentă ca în literatura realismului veacului trecut, ci o suită compusă de imagini diferite, dar nici una esențială. Dacă *unicitatea* e dialectică, *totalitarismul* prin relativismul și impresionismul implicat e static. În special curentele avangardiste au tins, cu mijloace diferite, la reconstituirea totalitaristă a lumii, în sensul afirmației lui Picasso, care n-a vrut să fie spectatorul realității, ci chirurgul ei. Ceea ce-l determină să caute o realitate esențială este faptul că, pentru a vedea un obiect în totalitatea lui, el trebuie să se întoarcă în jurul aces-

26 M. Ralea, *Scrieri din trecut*, III, *ed. cit.*, p. 205.

27 Vezi Ed. Bertholet, *Vers un organon de la science et de la philosophie*, *Dialectica*, vol. 24, fasc. 1-3, 1970 număr festiv închinat împlinirii a 80 de ani a lui F. Gonseth.

28 M. Popa, *Homo fictus*, E. T., f. a., p. 92.

tuia sau să-l răsucească în mînă, dar nici atunci nu poate să obțină decît o imagine fragmentară, succesivă, iar nu simultană, cum ar fi dorit-o. Cubismul, pentru a lua doar acest exemplu, tinde astfel către un hiper-realism, care să completeze insuficiența percepției printr-o cuprindere de reflexie [29].

În sensurile ei majore însă, tentativa totalitarismului este de factură tragică, și-și înscrie în sfera definirii estetice, printre altele, și angajarea totală a personalității umane în întregul ei, devenind astfel și o atitudine față de lume și viață [30].

Operînd disocieri între *totalitarism* și *sinteză*, eseul optează pentru *unitatea* frumosului, fiindcă totalitatea „implică sensul de agregat: e vorba de suma unor cunoștințe fragmentare reunite într-un tot inițial și nu o totalizare de fragmente... Din această deosebire între totalitate și întreg rezultă și mijlocul cu care operează fiecare: cunoașterea recurge la discursivitate, în timp ce frumosul recurge la intuiție“ [31]. Eseul își plasticizează deseori definirea unității estetice „Te urmăresc de cîteva mii de ani, corpule, ca să-ți cuprind poezia și tainele, ca să-ți aflu frumusețea, ca să-ți adulmec miresmele sau putreziciunea. Am încercat să-ți fac chip cioplit sau profil scrijelit de piatră; m-am lăsat legănat de unduirea ta, în ritmul cîntecului; te-am cunoscut în îmbătrînire și moarte, în boală și somn... te-am închipuit în pînze, în culori, ți-am ascultat bătăile inimii și freamătul celulelor“ [32].

Dar toate acestea, cum s-a putut observa deja, nu sînt decît argumente de susținere indirectă a ideii coerenței propriului cosmos.

---

29 Pentru amănunte, vezi Jean-Louis Ferrier, *La forme et le sense. Eléments pour une sociologie de l'art*, Paris, Editions Denoël 1969.

30 Vezi E. Fischer, *Nostalgia „originilor“*, vol. *Necesitatea artei*, Ed. Meridiane ,1968.

31 L. Rusu, *Logica frumosului*, *ed. cit.*, p. 48.

32 I. Biberi, *op. cit.*, p. 288.

O veche tradiție umanistă a încetățenit o convingere, ce a mers pînă în pragul veacului nostru și anume, aceea a articulației verbale ca formă absolută a participării noastre la lume. Arta modernă tinde să accentueze însă mai mult mirajul formei, al construcției, situîndu-se la limita periculoasă a incomunicabilității. Se pare că eseul este una dintre formele literaturii moderne care a izbutit să păstreze un echilibru între explicit și implicit, preponderînd pasiunea logosului [33]. De aici și noua perspectivă de reformulare a unui cosmos artistic ce este, diferit în unele elemente, de cel clasic. Fundamentăm dezvoltarea pornind de la distincția sugerată de L. Blaga [34] în *Trilogia culturii* între *cosmosul fenomenal*, finit, ca sumă a fragmentelor de lucruri, evenimente, subiecte și obiecte și *cosmoidele*, ca entități infinite pe „podișul plăsmuirilor revelatorii“. Aici o operă de artă, un mit, o teorie nu sînt frînturi ale unui cosmos, ci fiecare cumulează „în sine și pentru sine“, stigmatele unei „garnituri întregi“ de categorii abisale“ [35]. L. Goldmann propunea reluarea unui alt termen filozofic, *microcosmos*, căruia să i se dea o semnificație pozitivă prin considerarea calității de „întreg bine închegat“, de „unitate în plină încordare“ a fragmentului din natură ce se impune creatorului prin valoarea sa estetică în care „totul se acordă cu inerențele semnificative“ [36] și aceasta, pentru că „structura internă a marilor opere filozofice, literare și artistice provine din faptul că ele exprimă, la nivelul unei coerențe foarte accentuate, atitudini globale ale omului în fața problemelor fundamentale“ [37].

---

33 Vezi J. Hristić, *op. cit.*, cap. *Destinul eseului.*

34 V. D. Tiutiuca, *Lucian Blaga sau seducția eseului*, în: *Orizonturi*, Galați, 1972.

35 L. Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, cap *Cosmos și cosmoide*, E.L.U., 1969, p. 349.

36 L. Rusu, *Logica frumosului*, *ed. cit.*, p. 103.

37 L. Goldmann, *Sociologia literaturii*, *ed. cit.*, p. 100.

Procedeul astfel subînțeles este confirmat pe plan literar de ceea ce am putea numi *„tehnica perspectivistă“* la Balzac, de pildă, caracterizată de relevări prin desfășurare de concordanțe și cauzalități succesive, de la parte la întreg, la ambianță și invers. Acest perspectivism concentric va avea o largă audiență în literatura realismului. Eseistic, procesul este exprimat în termenii următori : „Integrez astfel sferei mele vizuale forme actuale, animale și vegetale, unor prefaceri săvîrșite pe scară cosmic-geologică ; farmecului familial al peisajului îi suprapun o viziune schimbătoare, obținută prin construcție imaginativă, din îmbinarea datelor științifice nenumărate, pe care le-am urmărit în muzee și în obiectivul lunetei, le-am învățat în săli de conferință sau le-am desprins din cărți, în nenumărate nopți de lecturi înfrigurate, în tinerețe.

Adaug acestei viziuni o perspectivă largă, planetară. Urmăresc evoluțiile faptelor și ale priveliștilor, pe portativul vast al suprafeței pămîntului, nu mă limitez la o regiune. Vagabondajul devine patetic ; își asociază nume geografice, care iau rezonanțe magice.

...Rătăcirea aceasta nu mă depărtează însă de locul țărmurit și de priveliștea pe care o am în față. Mă opresc cu dragoste în fața peisajului. Îl iubesc. Îl simt aproape.

Am dobîndit astfel, cu timpul, *o viziune sintetică panoptică și atemporală a lumii,* plină de farmec și deloc pedantă, pentru că mi-a devenit familială, cotidiană“ [38].

Instabilitatea vieții sociale interbelice zdruncină, cum am văzut de atîtea ori, echilibrurile, inclusiv al compoziției. Accentul cade de aceea pe formalitatea imprevizibilului, recunoscut și în „hiat“-urile evenimentelor. „Viața apare, așadar, în lumea capitalistă, frămîntată de misterioase enigme, zbuciuma-

38 I. Biberi, *Eseuri, ed. cit.,* p. 207.

tă steril, neputincioasă a urma vreo finalitate“ [39], observa, de exemplu, M. Ralea. De aici părerea unor comentatori ai fenomenului literar care frustrează eseul de principiul ordinii, vorbind, de exemplu, despre un „refuz sistematic al sistemului“ sau despre „lipsa metodică a metodei“ la eseu, justificări ușor paradoxale care, credem, în loc să lămurească lucrurile, le așază sub zodia unui anumit miracol creator, favorizînd paneseismul. Ca *oricare altă operă* și eseul se bucură de aceeași coerență de viabilitate a structurii, fiindcă „toate procesele creatoare au, în convingerea noastră (sprijinită pe un vast material de observație și referințe), ca principiu explicativ o schemă“ [40]. Să reamintim deruta lui Camil Petrescu confruntat cu lumea Orientului pentru că „n-am o axă, n-am un schelet pentru fixarea celor ce văd... O hartă clară ar lămuri totul. Îmi vine în minte reproșul pe care îl face Croce esteticii empiriste : nu poți cunoaște nimic, dacă nu ai un plan, vag măcar pe care să-l confrunți cu realitatea“ [41].

„În „forme“ spiritul devine manifest și palpabil, echivalînd rețelelor electronice ce mențin coeziunea materiei. Fără a-i determina dinainte forma, un scriitor nu poate scrie, de aceea genul, formele metrice, strofa etc., devin scheme, elemente conservatoare necesare creației, deși supuse după E. R. Curtius [42] legii „recoltei descrescînde“ *(abnehmender Ertrag)*, cu cît înaintăm în timp.

Luăm în discuția coerenței cosmosului eseistic și raportul necesar dintre *eseu* și *cartea de eseuri*. O carte de eseuri nu se confundă cu *antologia de*

39 M. Ralea, *Scrieri din trecut,* I, *ed. cit.,* p. 187.

40 I. Biberi, *Eseuri, ed. cit.,* p. 34.

41 C. Petrescu, *Rapid-Constantinopol-Bioram,* Buc., 1933, p. 20.

42 E. R. Curtius, *Literatura europeană și Evul mediu latin,* Univers, p. 454.

eseuri. Între un fragmentarism dispersatoriu, cum am văzut, și năzuința de replică a exhaustivului (Malraux gîndea în epocă la un „Muzeu imaginar“ în care să-și dea întîlnire toate artele și stilurile tuturor timpurilor și locurilor globului), cartea de eseuri este *o construcție ordonată de ideea frumosului*.

Forma pluralului titlurilor unor eseuri nu sugerează mulțimea cantităților, cît sinteza ce vizează întregul refăcut. Nu ideea cantitativă de *sumă* sau *colecție*, ci pe cea calitativă de *unitate* refăcută, eseul reabilitînd și astfel „criza ideii de operă“ în spiritul *Gestalttheoriei* conform căreia totalitatea este mai mult decît suma părților, fiind creatoare, cum a dovedit-o Wundt. Fiecare bucată componentă va fi un eseu, dar niciodată suficient sie însuși și totdeauna raportabil la celelalte, astfel încît însăși cartea devine un *eseu*. O „însemnare“ din *Discobolul* lui L. Blaga reia valorile accepției epistemologice a pluralului. „Evident, în natură nu se găsesc decît indivizi, adică fapte, lucruri, ființe, care așa cum sînt, sînt o singură dată. Cu alte cuvinte natura nu cunoaște decît singularul. Dacă spiritul n-ar fi altceva decît o oglindă a naturii — ar trebui să eliminăm din limbă pluralul“ [43].

În fine, ideea coerenței intime a cărții de eseuri este susținută și de automărturisirile cuprinse în *prefața* acesteia. „Deși oglindind aspecte variate, ceea ce unește cu firul lor roșu, toate aceste ecouri ale actualității politice, sociale, culturale etc., este timbrul lor comun, atmosfera oarecum blazată, ce le-a văzut crestîndu-se de la zi la zi pe răbojul întîmplărilor, scepticismul, în ciuda oricăror definiții, militînd totuși, propriu condițiilor particulare, în care i-a fost dat autorului să ia contact, să cunoască și să

43 L. Blaga, *Discobolul*, ed. cit., p. 82.
44 Perpessicius, *Memorial de ziaristică* —, I, Minerva, 1970, p. 5.

gloseze acest crîmpei de istorie contemporană“ [44] sau „Aparenta lipsă de organizare, cu care d. Camil Petrescu a ținut să-și prezinte ultimul volum, nu trebuie să ne înșele. Puține cărți de critică sînt mai strîns gîndite, mai coerent concepute, decît aceste *Teze și antiteze* care, sub o derutantă neglijență de plan ascund o fermă unitate de spirit“ [45] confirmă comentatorul, deși, autorul scria disimulatoriu în *„Prefața“* sa: „Ar fi să mai atragem luarea aminte că volumul de față nu e o culegere sistematică, ba mai curînd una întîmplătoare... etc.“ [46]. Și exemplele de acest fel se pot înmulți oricît.

Ideea iminenței unei ordini artistice în cuprinsul eseului prefigurîndu-se deja, ceea ce ne propunem în continuare este de a descifra mai îndeaproape articulațiile derutante ale acestui original cosmos artistic [47].

UN MOMENT NECESAR AL GENEZEI : DOCUMENTAREA

Rezolvarea raportului dintre elementul documentar și rezultatul artistic al prelucrării lui constituie, incontestabil, încă un argument pentru evidențierea „cîtului“ beletristic la eseu. Pentru celelalte genuri (literare sau științifice) situația a fost de mult lămurită. Eseul se mai zbate încă între virtuțile creației și substratul erudit al sursei.

Și aceste limite le așază deasupra genului tot momentul ctitoriei lui. Montaigne și Bacon își scriau eseurile într-o epocă de puternică afirmare a „cercetărilor erudite și compilațiilor istorice“ [48]. Fără

45 M. Sebastian, *Eseuri, ed. cit.*, p. 392.
46 C. Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. 1971, p. 15.
47 V. și D. Tiutiuca, *Metoda eseistică la Montaigne și Bacon*, în : *Lucrări științifice*, 3, Galați, 1971.
48 N. Iorga, *Istoria literaturilor romanice*, E.L.U., 1968, I, p. 201.

să-și poată exercita supremația asupra genului, faptul nu rămîne totuși fără unele consecințe : în primul rînd, cum arătam, simularea la eseist a diletantismului, în sensul major al accepției. „Greutățile întîlnite la cîțiva nu mă fac să-mi rod unghiile și le las baltă, după ce le-am răscolit o dată sau de două ori. Dacă aș stărui, m-aș pierde în ele și aș pierde timpul, căci am o minte neastîmpărată... Dacă o carte mă supără, iau o alta și nu mă țin de ea decît în ceasurile cînd mă cuprinde năduful că nu am vreo treabă etc." [49], scria Montaigne. Comentatorul ediției românești a eseurilor montaigneiene, Dan Bădărău, interpreta acest diletantism ca o armă într-un secol de pasiuni politice și religioase, cînd o altfel de operă ar fi incitat ura reacțiunii. Diletantismul lor este, așadar, deliberat, fiindcă o altă coordonată pe care se definește eseul este cea a unei *erudiții implicate*, asimilate, iar nu ostentative. Se cunoaște, de pildă, „obsesia documentară" a unor eseiști ca M. Eliade sau Camil Petrescu (dulapurile cu fișe ale ultimului au intrat în legendă).

Eseul, ca întreaga beletristică, dealtfel, este pregătit, totdeauna, în mod științific, fie prin studiu, informare, documentare, fie printr-o zestre de eruditism originar (vezi Creangă sau Sadoveanu). O formă de expresie a eruditismului o constituie, cum se știe, *citatul*. El este propriu și eseului, numai că aici cunoaște o redimensionare de conținut și finalitate față de citatul erudit. Și de astă dată prima formulare de specificitate aparține tot eseului renascentist, ca gest *revoluționar* ce venea după formula compilației antichității tîrzii sau Evului Mediu, unde reprezenta singura modalitate posibilă de exprimare [50]. Așa se face că „Introducerea" la *Saturnaliile* lui Macrobius a fost considerată *nouă și originală* prin maniera prezentării și dispunerii.

49 Montaigne, *Eseuri*, I, *ed. cit.*, p. 395.
50 E. R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, Univers, 1970, p. 525.

Prima afirmare a valorii creatoare, originale, a sursei o va face în cultura românească umanistul D. Cantemir prin *Divanul* său, care în *Epistolă dedicatorie* înțelege să explice sensul, natura gestului său de a culege gînduri, idei, texte, din înțelepciunea altor cărți, prin analogie cu munca grădinarului care, răsădind flori străine în propria-i grădină, le face prin grija și arta sa a fi ale sale. „El este primul născut al minții mele simple și necoapte, dar le-am ales, le-am legat și îl ofer ca pe un buchet de flori gingașe culese și înmănunchiate și ca pe un prim rod și vlăstar al ostenelii mele, pentru înmiresmarea prealuminăției tale" [51].

În perioada interbelică motivațiile vor fi, evident, sensibil modificate și nuanțate. Poate în primul rînd, citatul eseistic replică unei prea evidente *„priorități a documentului"*, ce orienta excesiv de mult privirea creatorului către exterior, contribuind la accentuarea dezechilibrului, neliniștii omului modern, care nu putea găsi sprijinul căutat într-un context social potrivnic [52]. „Literatura modernă, de la Romantism încoace, observa Al. Philippide, s-a dezvoltat în sensul observației. Scriitorul modern este tot mai preocupat de documentare și informație... Simplul talent este susținut de studiu și de observație. De aici căutarea documentului trăit și copierea strictă a vieții care ajunge la romanul și nuvela monografie" [53].

Am putea cita o situație similară pentru „citatul în lirică", care pentru poeți ca Paul Celan, Karl Krolow sau Gerhard Fritsch realizează intense efecte

51 D. Cantemir, *Divanul*, E.P.L., 1969, p. 12.
52 Vezi T. Vianu, *Generație și creație, ed. cit.*, p. 41 și urm.
53 Al. Philippide, *Considerații confortabile, ed. cit.*, p. 73.

poetice. Cum arată și A. Kurt[54], nu avem de-a face, în astfel de cazuri, nici cu atitudini epigonice, nici de nespontaneitate sau supradimensionare a lui „poeta dictus".

Mai era încă trează în conștiința intelectuală a vremii istoria plagiatului la noi, justificabil într-o perioadă de început a culturii (prima jumătate a sec. al XIX-lea după G. Ibrăileanu[55]), acum impunîndu-se însă multilateral ideea *originalității*. Orice reluare de influență era considerată, de aceea „infantilism anacronic". Prin aceasta justifică G. Ibrăileanu și necesitatea în continuare a criticii judecătorești, de atitudine imediată față de orice tendință de imitare pasivă. Criticul fixase și o lege literară : nici un scriitor mare, român, nu se poate însuma în vreo școală, în vreun curent literar străin contemporan lui"[56]. Stringența problemei *imitației* este trădată și de acuitatea discutării ei, pe care n-o dezvoltăm acum, ci numim doar cîteva culmi : G. Tarde, *Les lois de l'imitation* ce-i sugerează ideile și metoda lui E. Lovinescu în *Istoria civilizației române moderne (1924—1925)*, G. Ibrăileanu, L. Blaga cu soluția *„influenței* necesare *catalitice"* etc.

Replica creativității documentului o formulează eseistic și G. Călinescu într-unul din „micile" sale articole. „Sganarel m-a văzut luînd de la bibliotecă un număr de cărți, despre care am făcut apoi un articol. Asta m-a pierdut cu totul în ochii lui. Așa ar putea să scrie și el. Un moment nu vrea să admită că procedeul meu e firesc și corect și că strîngerea materialului e o condiție prealabilă oricărei munci intelectuale... Sganarel frunzărește cartea mea, apoi caută prin subsoluri și la bibliografie. De acolo lipsește citarea unei opere (de care n-am nici o trebuință) apărută acum o lună. Sganarel a înțeles : nu sînt în curent. El lasă cartea cu tot plictisul"[57].

54 Adel, Kurt, *Das Zitat in der Lyric*, în : *Lit. Kritik*, nr. 64, mai 1972, p. 235-245.

55 Vezi G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească, ed. cit.*, p. 80.

56 G. Ibrăileanu, *Campanii*, Ed. Minerva, 1971, p. 253.

Documentul, citatul nu este, așadar, pentru eseist, atît *informație* sau *confirmare* de autoritate, fiindcă acesta nu stăpînește creatorul, ci capătă mai ales *valoare estetică* ca la G. Călinescu, P. Zarifopol și alții. („Dedicăm aici o scurtă notiță căutătorilor de izvoare... Dar ce înseamnă toate acestea pentru judecarea execuției artistice ?"[58]). *Citatul eseistic* se autodefinește prin opoziție („Erudiții leagănă în brațe cu mai multă dragoste pe *pitici*, decît pe giganți"[59]), de aceea pe el îl interesează cu precădere *semnificativul*, („Eu veneam de sus, tu veneai de jos" — spune un vers al d-lui Tudor Arghezi. Versul acesta mi se pare că rezumă un aspect al poeziei sale". (M. Sadoveanu), sau „Critici mulți au mai scris despre Arghezi, și încă dintre cei mai remarcabili, dar, neintrînd în momentul meu sufletesc, rămîn a fi pomeniți în cele ce urmează, după necesitate" — (Vl. Streinu) etc.). Sursa, citatul sprijină astfel, într-un fel aparte, propria lor cugetare, gînd, favorizînd încă o dată depășirea granițelor „eului" subiectivist al erorii.

Sensul e foarte apropiat apoi de cel descifrat de A. Marino pentru hermeneatica recuperării prin montaj cînd, „în procesul asimilării, citatul își pierde paternitatea, sau își dobîndește o co-paternitate, prin colaborare postumă".[60]. Aceasta, pentru că este simțit ca fiind parcă scris chiar de eseist. „Deformat sau convertit, citatul primește un alt conținut, o altă semnificație, adesea total schimbată. Pe parcurs el și-a pierdut identitatea, pentru a se adapta integral,

57 G. Călinescu, *Cronicile optimistului, ed. cit.*, p. 78.

58 P. Zarifopol, *op. cit.*, I, p. 455.

59 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 322.

60 A. Marino, *Critica ideilor literare*, Dacia, 1974, p. 338.

dobîndind o nouă identitate, regimul noului său context" [61].

Creativitatea citatului menține totuși, original, eseul în sfera literaturii, opunîndu-se eruditismului, ca la Odobescu, unde „există un fel de forță magnetică a spiritului său, care știe să asocieze citatele, să le ornamenteze, să le argumenteze, să le facă a-și corespunde, oricît de departe ar fi, un fel de armonie afectivă a erudiției ni se pare dominanta acestui original scriitor. Și continuă P. Constantinescu cu o distincție deosebit de interesantă. Și Hașdeu are o putere asociativă enormă în utilizarea erudiției, vivacitatea hașdeeană de a retrezi din rezervorul memoriei citatele este echivalentă unei beții, în *Magnum Etymologicum* se exercită ca o pasiune în sine, uitînd parcă scopul către care tinde. Hașdeu s-a istovit în astfel de acumulări, uimind și derutînd, ca apoi să părăsească o întreprindere sintetică, în arhitectura ei generală, fiindcă arhitectul se fărămițase în construcția izolată a unor camere și cămăruțe, pe care le mobilează cu exces" [62].

Cred că deja s-a subînțeles : sursa eseistică ține de cultură, nicicum de eruditism, rezolvarea ei fiind proprie oricărei structuri intelectual-artistice. Spunea și Emerson : „Oamenii mari se disting mai curînd prin întinderea diapazonului decît prin originalitate" [63], deși G. Călinescu rezolva altfel problema „culturii lui Eminescu" în cunoscuta-i monografie. Pe drept cuvînt îi va replica Vl. Streinu, ce pornea de la o afirmație a criticului, care zicea că Eminescu a fost „un foarte cultivat ca poet" [64], dar că în toate celelalte direcții de manifestare spirituală au existat contemporani mai învățați în epocă ; și exemplifica prin T. Maiorescu, Hașdeu, Odobescu, Xenopol, Lambrior și alții : „Dar într-un asemenea caz nu interesează cine era mai învățat în filozofie, în istorie etc. decît Eminescu pe vremea sa, ci care altul topise într-o mai înaltă sinteză de spirit personal, diversitatea lui de preocupări" [65].

Sursa eseistică devine apoi prin ea însăși creatoare de tensiune și imprevizibil estetic, rupîndu-se de orice relație cu corpul și sensurile ei de aparență, gest semnificativ pentru replica *originalității* pe care o dă eseul. Coeficientul de originalitate îi va defini vibrația internă de participare, pentru că dincolo de informația livrescă comună, contează în primul rînd gestul personal al înscrierii, participării eseistului pe aceste trasee parcurse de alții. Faptul ține de *emancipare intelectuală*, de renunțarea la orice formă de „vasalitate spirituală", cum o numea I. Petrovici. „A renunța la gîndire proprie și la ținută personală, a adopta ideile altuia sau formulele lui de exprimare, a merge servil, într-un făgaș străin, fără ambiție de cale deosebită și fără să mai vezi vreo altă cărare împrejur — iată ce aș numi cu o vorbă : vasalitate spirituală" [66] sau *moftul*, după o altă exprimare comună în epocă.

Originalitatea astfel înțeleasă însemna o pledoarie și pentru apropierea eseului de *realitate*, fiindcă „este știut că în literatură talentul nu ajunge" [67].

Conchidem cu un adevăr recunoscut de istoria culturii umane : din toate timpurile, gînditorii importanți au fost nu atît cei originali, cît oamenii ce au știut să dea operelor lor o forță de comunicare mai mare decît a altora. Adevăratul creator de idei noi e filozoful ; eseistul care recreînd, într-un anume sens, idei existente deja, face aceasta deseori cu o

61 *Ibidem*, p. 339.
62 P. Constantinescu, *Scrieri*, IV, *ed. cit.*, p. 109.
63 Emerson, *Eseuri*, E.L.U., 1968, p. 168.
64 G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, E.P.L., 1962, vol. I.

65 Vl. Streinu, *op. cit.*, I, p. 220.
66 I. Petrovici, *Fulgurații...*, *ed. cit.*, p. 100.
67 I. Petrovici, *Felurite*, *ed. cit.*, p. 71.

durabilitate şi măreţie mai evidentă decît cea originală, salvînd şi astfel genul de filozofie sau ştiinţific.

TITLUL

Ne putem întreba, desigur, dacă pentru definirea conceptului de eseu, analiza *titlurilor* poate fi întrucîtva edificatoare. Operaţia de interpretare a operei de artă prin perspectiva acestuia a început să intereseze cercetarea, mai ales în ultimul timp, dar nu încă sistematic. Nici noi nu ne propunem deocamdată mai mult ; doar atît cît ne-ar putea sugera unele premize în dezvoltarea ulterioară.

O privire diacronică în modalităţile de semnificare a operelor literare dovedeşte, în primul rînd, existenţa unor procedee circumscrise gustului de epocă, curentelor artistice etc. Denumiri ca acele alese de un Rabelais sau Cervantes pentru operele lor fundamentale explică, de exemplu, gustul renascentist al disimulaţiei ironice erudite : *Les Grandes et inestimables Chroniques du grand et énorme géant Gargantua* etc. *(Marile şi nepreţuitele cronici ale enormului uriaş Gargantua* etc.), după cum moderniştii şi avangardiştii secolului nostru cultivă, după clasificarea lui Marian Popa [68], „titlurile trăznite" şi aşa mai departe.

Se poate vorbi, apoi, de o anume specializare pe genuri a titlurilor. Cercetînd, de pildă, titlurile articolelor de presă pe un eşantion, autorii tratatului de *Retorică generală* [69] observă că acestea poartă, în primul rînd, amprenta „stilului telegrafic" : „Pentru un ziarist, e important ca ştirea să-şi păstreze prospeţimea de la început, forţa ei iruptivă ; el trebuie să condenseze informaţia în cuvinte puţine, pe care ochiul şi spiritul să le recepţioneze imediat". Cu

68 M. Popa, *Modele şi exemple,* Ed. Eminescu, 1971, p. 189.

69 *Retorica generală,* Univers, Buc., 1974, p. 125 şi urm.

totul alte comandamente comportă titlurile prozei literare care au rolul *să indice, să sugereze* şi *să desemneze* [70]. Se pare că, în genere, proza preferă titlul de o mai evidentă complementaritate cu textul, fiind în consecinţă şi mai lesne de tipizat. Mai dificilă, dar şi mai interesantă ar fi o asemenea operaţie pentru titlurile bucăţilor lirice, sprijinite preponderent pe deschiderea metaforei, simbolului etc. Pentru titlurile operelor ştiinţifice, o astfel de încercare de tipologizare pare aproape inoportună, fiindcă acestea se subordonează în totalitate legilor stilului textului însuşi : obiectual *(Fizică, Istoria logicii* etc.) şi explicativ *(Procedeu pentru extragerea...* etc.). Frecvenţa subtitlurilor le circumscrie definitiv.

Revenind la titlul eseului, observăm că acesta poate lua, teoretic, orice formă, fiindcă deschiderile intrinsece ale genului se răsfrîng şi asupra acestuia. Cîteva procedee categoriale sînt însă mai frecvente. Alegem dintre acestea, exemplificativ, cîteva :

— *Titlurile tematice* sînt majoritare încă la Montaigne. Explicaţia frecvenţei constă pe de-o parte în caracterul iniţiator al modului de dezbatere eseistică prin gînditorul francez, pe de alta, în moralismul superior implicat dintotdeauna genului, dar şi datorită unei subtile retorici. Aceste titluri pot fi expuse nud *(Misticism, Verva, Relativism),* fie în relaţie subînţeleasă de complementaritate indirectă : *Despre muzică, Despre frumuseţe, Despre cărţi* etc.

— *Titlul adnotativ* creşte din disimularea modestei ironice observabilă încă din sensurile etimologice ale *„eseului" : Marginalii... Notaţii..., Felurite întîmplări în aceeaşi privinţă* etc.

— *Titlurile interogative* decurg din categoria tematică, nuanţată însă stilistic printr-o deschidere proprie genului, marcată şi astfel. De observat că, în ciuda retoricii unui astfel de titlu, dezvoltarea eseistică nu presupune nicidecum un răspuns tranşant :

70 *Ibidem.*

Ce este „impresionismul"?, *Dacă trebuie căpetenia unei cetăţi împresurate să iasă pentru schimbul vorbelor de pace?* etc.

— *Titlul stimulativ* completează una din laturile umanismului moralist eseistic, avînd valoarea mesajului: *Împotriva trîndăviei*, *Misiunea unei generaţii*, *Legile împotriva luxului* etc.

— *Titlul amănuntului semnificativ* filează subiectul, dezvăluind, pentru excitare de interes, un aspect inedit sau mai puţin cunoscut al acestuia, dar care se dovedeşte în final definitoriu: *Indiscreţia lui Freud*, *Bergsonism cinic*, *Adevărul ca expiaţiune* etc.

— *Titlurile interferente* sînt alcătuite pe un fals raport de coordonare copulativă prin „şi", fiindcă, de cele mai multe ori, termenii sînt disjunctivi. Acest fapt favorizează jocul analogiilor şi disocierilor eseistice: *Estetica şi calmul*, *Critică şi creaţie*, *Invenţie şi justiţie*, *Intimitate şi familiaritate* etc.

— *Titlurile sentenţioase* îşi găsesc motivaţia în mai larga aplecare a eseistului, cum arătam în altă parte, către concizia şi vigoarea maximei. Printr-un astfel de titlu eseul se apropie de modalitatea fabulei construite pe schema concluziei anticipate: *A filozofa înseamnă a învăţa să murim*, *Norocul adesea se întîlneşte pe calea raţiunii* etc.

— *Titlul paradox* ţine iarăşi de o seducţie eseistică aproape generalizată, aceea de a avea curajul exprimării unui punct de vedere nou într-o problemă ce părea altfel epuizată sau desuetă: *Elogiul banalităţii*, *Poezia brînzei*, *Clasificarea muzicală a sistemelor filozofice* etc.

De aici încolo, operaţia de sistematizare tipologică devine din ce în ce mai dificilă, fiindcă procedeele sînt deopotrivă comune şi neprevăzute: metafora *(Soarele, Laleaua parfumată)* întîlnindu-se cu formularea de manual *(Arta, ca mentalitate de clasă, Originea epicureismului)*. Tot mai frecvent eseul începe să renunţe pur şi simplu la titlu, luînd forma

de succesiune a versetelor unui mai lung poem ideomatic.

Şi din punct de vedere al titlului eseul pare să comporte doar cîteva scheme predilecte, restul mişcîndu-se dezinvolt între titlul obiectiv şi cel al efuziunilor liric-metaforice. Ca şi în cazul altor genuri şi aici titlul este doar într-o oarecare măsură revelator în definiri. Rămîne, totuşi, un răgaz de interpretare, chiar dacă auxiliar, necesar. Pentru susţinerea convingerii noastre, propunem în continuare un comentariu la titlul unui eseu semnat de Lucian Blaga, *Ferestre colorate.* [71].

Titlul cuprinde evident o metaforă revelatorie, instrument primordial în exprimarea realului, deschizînd „orizonturi infinite" dincolo de limbaj, către zonele necuvîntului, totdeauna comunicabil însă.

În *Fenomenul originar*, Lucian Blaga numea în termeni asemănători: „Misterele erau cu alte cuvinte, nişte ferestre deschise spre „absolut", spre „cer" [72], ca şi în convorbirea eseistului cu pictorul modernist Marcel Iancu, cînd „reflexiile luaseră prin ferestrele filozofiei estetice, zborul dincolo de priveliştea multicoloră a expoziţiei spre un tărîm de consideraţii abstracte" [73].

Şi astfel, *Ferestrele colorate* îşi adjudecă o nouă valenţă, cea de *cunoaştere artistică*. Credem, de aceea, că, nu fără un anume sens, volumul debutează cu un eseu intitulat *Polivalenţa estetică a naturii*, care s-ar putea rezuma în înseşi sublinierile autorului. Se pare că „natura" e din punct de vedere estetic polivalentă", fiindcă „toate curentele s-au ridicat în numele „naturii" fiindcă reprezentanţii lor au atribuit *acesteia* intenţiile ce şi le voiau realizate în

71 Vezi şi inteligenta demonstraţie a lui M. Popa la *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*, în *Modele şi exemple*, Eminescu, 1971, p. 193 şi urm.

72 L. Blaga, *Fenomenul originar*, ed. 1968, p. 166.

73 L. Blaga, *Abstracţie şi construcţie, Ferestre colorate*, ed. 1926, p. 83.

arta lor“ [74]. Urmărind doar exterior problematica volumului *Ferestre colorate*, așa cum reiese ea din „tabla de materii“ și tot este suficient în a-l considera autentică „glosă“ de accepție a „naturii“.

Deși metafora „ferestre colorate“ ar putea sugera lectorului neavizat ideea perspectivei senzoriale, „orizonturile“ lui Blaga nu sînt în primul rînd spațiale. Ele stau expresionist sub imperiul altitudinilor interioare, al dimensiunilor timpului, ceea ce pe plan stilistic explică structura comparației la scriitor cu cel de al doilea termen mult dezvoltat cantitativ față de primul așa cum dovedește analiza lui T. Vianu [75]. Perspectiva temporală o subînsumează de cele mai multe ori pe cea spațială, fiindcă „într-un spațiu, în care sunetele au ecouri — notează Blaga — te simți mai puțin singur decît într-un spațiu unde sunetele se pierd fără întoarcere“ [76]. Ireversibilitatea temporală bergsoniană îl conduce la ideea tragicului, fatalității, de aceea gînditorul preferă cauzalitatea behaviorică a spațiului [77], care „are o orînduire răsturnabilă — de aici sentimentul de încredere ce-l inspiră conștiinței umane. Spațiul și cauzalitatea, omul le poate *stăpîni*, dar de fatalitate e el însuși *stăpînit*“ [78].

Dealtfel, spre sfîrșitul activității sale, poetul va redescoperi, cu suficientă acuitate, teritoriile lirice ale vizualului, după ce inițial, știm, nu strivea „corola de minuni a lumii“. Dimensiunea nouă se apropie mai mult acum de afirmația lui Goethe. „Organul cu care am înțeles lumea este ochiul“, Goethe însuși fiind pentru Blaga „omul cu ochii dătători de

74 L. Blaga, *Zări și etape*, ed. cit., p. 291.
75 T. Vianu, *Masca timpului*, 1927.
76 L. Blaga, *Discobolul, ed. cit.*, p. 13.
77 Vezi V. Călin, *Aspecte ale relației timp-spațiu în actualul roman occidental. Studii de literatură comparată*, Ed. Acad. 1968, p. 75.
78 L. Blaga, *Fenomenul original*, ed. 1968, p. 199.

viață“ [79]. Dar și astfel gînditorul dă același sens filozofic de apropiere de real, de sensibil, privirii [80].

Termenul „colorate“ din titlul volumului discutat ar putea de aceea cumula și valori plasticizante, fără a prejudicia astfel esența gîndirii eseistului. Este aci numită una din dimensiunile genialității admirate de Blaga la Eminescu de exemplu. „Eminescu e de o rară îndrăzneală în poetizarea gîndurilor. Plasticizarea ideii se îndeplinește cu atîta stăruință încît totdeauna cîștigă liniile sigure și culoarea vînjoasă a unei viziuni surprinse cu ochiul“ [81], iar într-un eseu cuprins în volumul *Ferestre colorate, Abstracție și construcție*, Blaga citează el însuși cu voluptatea trăirii vizualului, elogiul culorii făcut de Kandinski : „Pînă în ziua de azi nu m-a părăsit impresia sau mai bine zis trăirea culorii ce iese din tub. O apăsare a degetelor și deodată ies — una după alta — aceste ciudate ființe numite culori, sărbătorești, răsunătoare, contemplative, visătoare, confundate în sine, cu seriozitate adîncă, cu ștrengărie săltăreață, cu un suspin de eliberare“ etc., etc.

Momentul contemporan lui era prea acut contradictoriu pentru ca să nu se resimtă cu stringență „nevoile adînci ale acestei vremi ce-și caută o cale spre viitor și spre echilibru“ [82]. Luminist, eseistul are de aceea perspectiva viitorului, fiindcă „dacă-i adevărat... că arta premerge celelalte prefaceri, atunci e poate îndreptățită nădejdea ce-o rostim că Europa e pe cale de a crea o nouă metafizică și un nou colectivism spiritual“ [83]. Echilibrul regăsit se va numi *specific național* „dorit cu deopotrivă de toți“ [84] și astfel „ferestrele colorate“ vor fi cu siguranță și

79 Goethe, *Poezie și adevăr*, cartea a VI-a.
80 Vezi Pompiliu Eliade, *Ce este literatura*, Ed. Dacia, 1978, p. 75 și urm.
81 L. Blaga, *Introducere la Eminescu, Poezii,... ed. cit.*, p. 7.
82 L. Blaga, *Stiluri, Probleme estetice*, ed. 1968, p. 77.
83 *Ibidem*, p. 87.

„vitraliile ogivale cu răsfrîngeri multicolore" ale vechilor biserici de lemn din Ardeal, Maramureş şi Bucovina, cu „porţi pline de inscripţii în graiul latinesc al umaniştilor" 35, în faţa cărora privirea iscoditoare a copilului se minuna deseori. E aci gestul unui Şincai, Maior sau Cipariu care, ca şi tatăl scriitorului, vor îmbrăca la nevoie şi haina monahală, numai pentru a sluji mai pertinent marilor idei naţionale. Acesta trebuie să fie şi înţelesul ce să se dea aşa zisului „gîndirism" al scriitorului, fiindcă, rupt din contextul Transilvaniei, va căpăta la Bucureşti aureola serafică a lui Demian şi alţii. Vecine acestora se aflau „fierăstruicile aşa de joase că poţi vedea totul înăuntru" [86] ale caselor româneşti, diferite de cele înalte ale caselor săseşti.

Expresie a „dragostei de pitoresc" verificabilă cu fiecare nou prilej de gînditor în toate formele de manifestare ale spiritualităţii româneşti, finalitate către care converge, după erudite excursuri pe teritorii neindigene [87], L. Blaga se integrează particularităţilor atît de specifice, dar totodată cu atîtea aripi spre universalitate, ale *spaţiului mioritic* — expresie ultimă, dar de o deosebită semnificaţie a sensurilor eseistice încorporate în metafora „ferestrelor colorate".

Dar „ferestrele" lui Blaga sînt „pitoreşti" şi din alt punct de vedere decît cel enunţat mai înainte, referitor la diversitatea materiei eseistice, fiindcă pragul cunoaşterii lor (a se observa analogia acestora cu un alt motiv de meditaţie poetică la gînditor, cel al „ochiurilor fîntînelor") este fermecat, „transformă orice oaspete care-l calcă", plasticizînd cu alte cuvinte abstractul. Au în „coloritul" lor poate ceva din cunoaşterea mitică populară a legendelor şi basmelor, primul univers cu care se va familiariza copilul prin basmele năstruşnice narate de patriarhala sa mamă, fiindcă pentru Blaga, mitul, gîndirea mitică este tot o „imagine sinteză" (în spiritul afirmaţiei lui Lévy Strauss pentru care „gîndirea arhaică e o gîndire totalizatoare" [88]). În acest sens memorialistul îşi aminteşte cum „satul era pentru mine o zonă de minunate interferenţe : — aci realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întîlnea cu povestea şi cu mitologia biblică, ce-şi aveau şi ele certitudinile lor" [89].

Situat, aşadar, între două orizonturi, ca amfibiu, *fiind* şi *nefiind* în acelaşi timp, variantă esenţială a frecventei categorii a polarităţii la scriitor, datorită acestor „ferestre fermecate" ce prin definiţia utilitarităţii lor nu permit trecerea totală, păşirea „pragului porţii", omul trăieşte din plin drama cunoaşterii.

„O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta
ascunsă,
Dumnezeule, dar ce era să fac...?
...Iată stelele intră în lume
deodată cu întrebătoarele mele tristeţi.
Iată e noapte fără ferestre-n afară" *(Psalm)* [90].

Un anume mesianism de structură romantică (diferit însă de cel patruzecioptist), convertit plastic în imagini apocaliptice, se întîlneşte cu suficientă frecvenţă la Blaga, datorită, mai ales, crizei acute pe care o trăieşte *noul Faust* nemulţumit. „Crezul zilelor noastre nu mai începe cu conştientul „cred", nici cu scepticul „nu cred", ci cu tragicul „vreau să cred" [91].

---

84 L. Blaga, *Etnografie şi artă, Ferestre colorate,* ed. 1968, p. 315.
85 L. Blaga, *Hronicul..., ed. cit.*, p. 49.
86 L. Blaga, *Case româneşti, Ferestre colorate,* ed. 1968, p. 320.
87 Vezi şi M. Eliade, *L. Blaga şi eseul culturii. Insula lui Euthanasius*, pp. 188-194.

88 În *Science et Synthèse*, p. 95, apud M. Şora, *op. cit.*, p. 198.
89 L. Blaga, *Hronicul..., ed. cit.*, p. 24.
90 L. Blaga, *În marea trecere, Poezii*, E.P.L., 1964, p. 80.
91 L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, ed. 1968, p. 17.

Meditația va căpăta uneori accente dezolante, spectrul degradării semănînd cu cel al „entropiei universale", dar tragismul nu atinge niciodată ultimele limite, fiindcă există încă „perspective", „orizonturi", către care trimit „ferestrele colorate" ale gîndirii eseistice a lui Blaga.

IDEEA ESEISTICĂ

Din cauza determinărilor multiple, chestiunea fenomenologiei ideii estetice [92], în general, este una dintre cele mai dificile, cu atît mai mult în cazul unui gen în definire cum este eseul. S-ar părea, apoi, că ea nu este aceeași pentru toate artele. Se vorbește despre creații literare „cu subiect" și „fără subiect" [93], mai cu seamă la lirică; de „faptul că în plastică „asistăm la o decădere totală a subiectului. Adeseori se înfățișează o compoziție plastică oarecare, care nu poate fi discernută într-o percepție semnificativă, adică nu putem ști cu ce anume din realitate avem de-a face" etc. [94]. Credem că punînd astfel problema nu procedăm estetic. Curenta întrebare: „despre ce e vorba în cartea aceasta? sau o afirmație, cum ar fi: „seamănă, se întîmplă în viață sau nu seamănă?", reprezintă modalități *naive* de apreciere a unei opere. Se pare că nu s-a spus încă suficient că, în pofida tradiției interpretării *mimetice*, arta nu imită natura, nu

92 Pentru că terminologia de specialitate este și de astă dată echivocă, acceptăm următoarele sensuri, pe care dezvoltarea le va întregi. Numim *obiect real*, lucrul, ideea, fenomenul etc., de la care pornește opera. Prin raportare artistică acest *pretext* devine *temă*. Mulțimea lor formează o *tematică*. Transfigurarea estetică a obiectului este *ideea artistică*. *Subiectul* reprezintă un complex de *motive*. Pentru *motiv* acceptăm definirea lui A. Veselovski (vezi *Introducerea în poetică și stilistică*, vol. *Istoricescaea poetica*, Leningrad, 1940, p. 493 și urm.).

93 I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Univers, 1970, p. 212.

94 M. Ralea, *Prelegeri de estetică*, E. S., 1972, p. 370.

oglindește. *Ut pictura poesis* rămîne mai mult un principiu în istoria esteticii, decît o realitate. Arta cunoaște viața recreînd-o.

Obiectul real este cunoscut de scriitor, incontestabil, dar rămîne doar un punct de plecare. El poate fi, cum vom vedea, orice: lucru, ființe, idei, evenimente etc. și-l vom numi *pretext*.

Pentru că *tematica* operei nu trebuie confundată cu *universul* ei, observăm că arta literară nu-și realizează discursul estetic *vorbind despre lucruri*.

Orientîndu-se într-o anumită perioadă nu prea îndepărtată cercetarea către *thématologie* sau *Stoffgeschichte*, cum spun germanii, aceasta a intrat repede în criză. Cercetările lui Gozzi, Schiller sau Polti [95] au surprins prin puținătatea acestora. Ultimul recunoaște, de pildă, pentru drama antică și contemporană doar 36 de subiecte (?).

Intenția poetică se manifestă tocmai printr-o anumită obliterare a lucrului prin cuvînt [96]. Este clar deci. că transformarea permanentă a limbajului poetic rezultă în mod inerent din funcția pe care o îndeplinește. Dăm termenului de „limbaj poetic" un sens larg acum, deoarece toate elementele componente ale operei literare sînt legate între ele prin raporturi multiple ce se întregesc în structura ei. Oricum, opera nu este eveniment atît în fapt, cît în limbaj. Spunea și Mikel Dufrenne că „lucrurile sînt poetice cînd ne vorbesc" [97]. De aceea faptul în sine nu contează ca element de structurare de univers artistic. Pentru a avea rol de stimul expresiv, autorul alege dintr-o serie de termeni echivalenți din punct de vedere semantic pentru el, pe cel mai apt să conțină o încărcătură estetică, o tensiune, sau după expresia lui Valéry o „așteptare frustrată". (L. Blaga spunea: „sarcină poetică").

95 G. Polti, *Les 36 situations dramatiques*, Paris, 1894.

96 V. *Retorica generală*, Univers, 1974, p. 32.

97 M. Dufrenne, *Poeticul*, Univers, 1971, p. 262.

Se pare, de aceea, că pentru arta modernă cel puțin, lirismul tinde să devină o categorie a limbajului ca în „poezia pură", ce, ca și limbajul muzical, își conține toate sensurile, își este perfect suficient dar și intraductibil în oricare alt limbaj. Polisemia, ambiguitatea, sugestia devin astfel inepuizabile resurse estetice. Orfeul grecilor, cel ce umaniza prin cîntecul său întreaga natură, reprezintă o primă materializare mitică a acestei ipostaze a conceptului.

Opusă acestei tendințe, notăm *literalitatea poetică* ce-și refuză orice *sens transcendent* față de text, interesînd-o doar semnificația imediată. De aici complicata problemă a receptării unor scrieri moderne. Cititorul este obișnuit, datorită universalității primului procedeu, să creadă că un text este important, în primul rînd, prin sensurile transcendente lui. Dar există și scrieri fără alt sens decît cel literal.

Polaritatea citată este cumulată de o alta manifestă pe teritoriile limbajului : există, ca în simbolism, tendința anihilării funcției uzuale comunicative, în favoarea expresivității, a *incitării stărilor poetice* ale eului nostru estetic.

Așadar, ca să devină poetică deci, ideea artistică, obiectul real trebuie să intre în raport de tensionalitate estetică cu *eul poetic*. Acest raport este unul selectiv, după cum a vorbi nu înseamnă a construi o frază, ci „a alege, printre modele de frază pe care ni le oferă memoria, pe acela care pare că se potrivește momentului" [98], scria J. Cohen. Reprezentarea materială a fenomenului este cel mai pregnant sesizabilă în ritualul sculpturii. Barda artistului înlătură semnificative așchii pentru a zmulge blocului diform ideea. Nimic nu este neimportant din ceea ce cade. Alegerea este dublată în toate cazurile de o necesară redundanță. Fenomenul acesta, care însoțește orice informație ca surplus, se subordonează fortuit

98 J. Cohen, *Nivelul semantic : predicația, ibidem*, p. 329.

tiparelor instituționalizate în diferitele forme ale comunicării, tipare totdeauna reduse ca număr, fie lingvistice, stilistice sau estetice. Încărcătura de sens este astfel concentrată la maximum în puținul ales, de unde deschiderea oricărei imagini. Să ne mărginim doar la un singur exemplu clasic. Specificul poeziei bacoviene este dat de *„daltonismul"* [99] simbolist al acesteia, fiindcă omul obișnuit nu va vedea niciodată :

„Carbonizate, flori, noian de negru...
Sicrie negre, arse, de metal,
Veșminte funerare de mangal,
Negru profund, noian de negru".

Fetișizarea obiectului real a condus totdeauna la naturalism. Această demonstrație nici nu se mai cere făcută. Cert este că și din acest punct de vedere însă, contextul interbelic turbură conceptele.

Raportînd teoria la situația mai largă a literaturii noastre în perioada de referință, observăm diverse tendințe, cu multiple repercusiuni, fie de *discreditare a literarului*, fie de *banalizare a frumosului*, sau, dimpotrivă, de *înfrumusețare a banalului*.

Pericolul acesta venea cel puțin din două direcții : în primul rînd, mai ales *literatura sămănătoristă* degenera esența faptului artistic din cultivarea unui anume pitoresc al vieții rurale, unul dintre puținele domenii autohtone de acest fel. Perspectiva nediferențiată favorizează senzaționalul care „fatal trebuie să se întîmple în orice mulțime : bătăi, ucideri, adulter etc." [100]. Viața „tîrgului", a „provinciei" (M. Sebastian își justifica preferința : „Acolo el (scriitorul) poate să afle valoarea *amănuntului* (s. n.)... Provincia e un laborator de umanitate" [101], iar G. Ibrăi-

99 Apud St. A. Doinaș, *Lampa lui Diogene*, Ed. Eminescu, 1970, p. 13.
100 H. Sanielevici, *Cercetări critice și filozofice*, E.P.L., 1968, p. 263.
101 M. Sebastian, *Eseuri, ed. cit.*, p. 129.

leanu formula pentru obiectul satirei lui I. L. Caragiale „mahalaua sufletească“ [102]) este cultivată, se pare, din același impuls primar al aventurii, senzaționalului orașului mare, modern, capitalist, „a orașului cu mii de străzi și milioane de locuitori, cu populație amestecată, cu cartiere multe și deosebite între ele, cu populație flotantă și mai ales cu posibilități de anonimat“ [103]. Se încearcă chiar o literatură a *senzaționalului*, cerută și de trepidația existenței, de toate atributele „epocii vitezei“, cum o caracterizează eseul timpului. Din acest necesar apare în mai multe ediții și o scriere cu valori reporterícești deosebite, uneori chiar eseistice. *Chipurile și priveliștile Americii*, semnată de Petru Comarnescu, ce reunea două cărți epuizate *„America văzută de un tînăr de azi“* (1934) și *„Homo Americanus“* (1933). Titlurile de capitole sînt expresive pentru ilustrarea ideii de la care am pornit (*„New-York, metropolă de putere și fascinație“. „Traversarea continentului printre lumile pieilor-roșii și ale cow-boylor...“* etc.), ca și exprimarea sugrumată de întîlnirea cu incredibilul : „Nu mi-aș putea descrie simțirea din noaptea aceea decît comparînd-o cu năuceala și *uimirea* lui „Guliver în Țara Uriașilor“... [104].

În această dinamică care schimbă fața lucrurilor cu repeziciune „superlativele devin ele însele pasagere“. Corelîndu-se de noțiunea *succesului*, definibilă mai ales recordului sportiv, senzaționalul este interpretat ca „treapta populară a originalității literare“, de unde și discreditarea lui. „Am scris cuvîntul „senzațional“, oricît ne-ar displăcea întrebuința-

102 G. Ibrăileanu, *Spiritul critic..., ed. cit.*, p. 173.
103 Al. Philippide, *Considerații confortabile, ed. cit.*, p. 154.
104 P. Comarnescu, *op. cit.*, Ed. Cugetarea, f. a., p. 12, vezi și M. Ralea, *Literatura de senzație, Valori, ed. cit.*, p. 120 și urm., D. I. Suchianu, *Cărți extraordinare, Aspecte literare, ed. cit.*, p. 26 și urm.

rea lui în ordinea literară... etc. [105]. De aceea, tot acum se consolidează o anumită estetică a excepționalului prin categoria *capodoperei*. E. Faguet arăta, de pildă, că „scriitorul mare, tocmai prin aceea e „mare“ pentru că se deosebește cu totul de contemporanii săi. E genial, pentru că e altfel“ [106]. La noi teoria, cum se știe, o face M. Dragomirescu în *Știința literaturii*. Adoptînd un punct de vedere raționalist-metafizic, teoreticianul atribuie capodoperei un statut ontologic prin cele patru însușiri fundamentale ei : creațiunea, independența, obiectivitatea și universalitatea, concepție ce descinde, cum se știe, din teoria kantiană a geniului.

Pe ideea emersoniană că „omul mare creează capodopera“ [107] F. Aderca, de exemplu, scrie o carte cu 17 profiluri de *„oameni excepționali“*, nu însă în maniera romanțărilor epocii din colecțiile dubioase, ci cu luciditatea specifică intelectualului care iubește excepția ca formă superioară a speciei umane, analizată în intimitatea ei. Farmecul scrierii reiese, de aceea, din reliefarea nuanței, pentru că personalitățile evocate erau altfel cunoscute.

Alt compartiment de afectare a „faptului artistic“ venea din partea ziaristicii, ancorată prin definiție actualității, noutății evenimentului și astfel „în viața de toate zilele epitetul de senzațional se aplică la tot felul de fapte, cum scria Al. Philippide. „Senzaționalul poate fi un proces la Curtea cu juri, un faliment... Aici senzaționalul nu are sens peiorativ, sau nu-l are întotdeauna. Aplicat la literatură, epitetul devine imediat injurios. Literatură senzațională e sinonim cu literatură proastă sau cu literatură neserioasă... Dar este și literatură senzațională bine scrisă... Senzatoinal nu înseamnă numaidecît

105 Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane, ed. cit.*, p. 84.
106 Apud G. Ibrăileanu, *Pagini alese*, II, *ed. cit.*, p. 8.
107 Emerson, *Eseuri, ed. cit.*, p. 42.

neverosimil... Senzaţionalul de care vorbim e un element foarte omenesc, rezultat foarte terestru al vieţii de toate zilele. Ar fi acel element de *surpriză* necesar oricărei opere de artă, stimulent al curiozităţii şi al interesului“ [108].

Faţă de aceste tendinţe ce subminau însăşi calitatea unei realităţi trăită prea intens pentru a-l lăsa indiferent la deformare, intelectualul reabilitează prin conceptul de *„fapt cultural“* „Cine nu vede deosebirea dintre caracterul de actualitate al ştirii cu recordul nautic de 56 de secunde şi caracterul de actualitate al eseului prin care un cetăţean îşi exprima indignarea împotriva epocii noastre ?... Această din urmă actualitate nu e instantanee... indignarea profesorului are, în spatele ei, un şir de fapte istorice“ [109], observa D. I. Suchianu. În altă parte încearcă chiar o definiţie : „Pentru ca un fapt să merite nobila apelaţiune de „cultural“, trebuie să îndeplinească o condiţie : să fi dezlănţuit idei, să fi dat naştere la păreri, discuţii, certuri, controverse, curente de opinie“ [110]. *Faptul care ar defini deci eseul* este cel al *culturii,* iar nu al *actualităţii,* care transfigurat stă în general la baza desfăşurării epicului ca *adevăr artistic* sau verosimil [111]. *„Actualitatea culturală“* se formează în timp deopotrivă cu perspectiva viitorului şi în relaţie cu tradiţia, osmoză temporală originală a eseului, cu puternică capacitate de introvertire, de *reactualizare* prin comentariu ce distruge separaţia de tip obiect-subiect, făcîndu-l *acum* să retrăiască mai expresiv decît se întîmplase *atunci.* Şi prin aceasta eseul iese din cadrele „litera-

---

108 Al. Philippide, *Consideraţii confortabile, ed. cit.,* p. 14.

109 D. I. Suchianu, *Amica mea Europa,* Ed. Casa şcoalelor, 1939, p. 264.

110 D. I. Suchianu, *ibidem,* p. 5.

111 Vezi şi articolele lui Gh. Stroia, în : *„Luceafărul“,* nr. 2-8, ian.-febr. 1966.

turii memorialistice“, literatură a faptului prezent
şi a documentului.

Reaşezarea *faptului cultural sau eseistic* s-a fă-
cut în primul rînd prin reabilitarea unei noţiuni ce
părea compromisă de senzaţional : *banalitatea. Elo-*
giul banalităţii [112] sau *Dreptul de a spune banali-*
tăţi [113] devine un loc comun în eseul interbelic pen-
tru că o demonstrase multilateral epoca, perfecţiu-
nea îşi arătase intimitatea ei utopică. „Gustul pentru
insignifienţă — scria M. Ralea, e semn de profundă
rafinare. Există în banalitate un individualism sub-
til. E suprema artă a exprimării personalităţii, artă
de discreţie, de pudoare, de adevăr condensat şi
mascat cu cotidian, astfel să nu supere pe nimeni,
să lase oricui libertatea de a adopta ori nu“.

Preferinţa pentru atari subiecte pare să fie co-
mună unor *epoci de criză,* în fond autentice peri-
oade de întrepătrunderi, căutări, de gestaţie pentru
zvîcnirile viitoare. La fel se întîmpla, de pildă, şi în
Roma imperială, cînd oratorii căutau subiectul cel
mai lipsit de importanţă, pentru ca prin acesta să-şi
poată dovedi mai pregnant virtuţile discursive. Pen-
tru că *res omnium communis,* „elogiul“ sării, tăuni-
lor, şoarecilor, cheliei etc., devin subiecte preferate.
Însuşi Pluthar se arăta odată nedumerit că uleiul
n-are un epitet, pe cînd laptele, mierea, vinul — da.

Interpretăm aceasta şi ca fiind expresia unui
anumit manierism, dar şi ca un cîştig al expresiei
artistice prin orientarea artei, după tot felul de
căutări, către cotidian. E o năzuinţă comună în a
scoate faptul, cuvîntul banal din sfera falsetului şi
a-l însufleţi din nou. Nu la fel proceda chiar Lenin
cînd scria despre „curăţenia cărţilor“ sau despre
„felul de a lipi afişe“ ? ! „Cînd Lenin introducea
într-o lucrare a sa un fapt cotidian, el n-o face pen-

---

112 M. Ralea, *Valori, ed. cit.,* p. 58.

113 M. Eliade, *Fragmentarium,* Vremea, 1939, p. 145.

tru a standardiza cotidianul, ci se folosește de cotidian pentru a modifica scara de comparație", scria Victor Sklovski [114].

Exemplaritatea stă la baza întregii literaturi clasice (vezi regula „bienséances"-ului), romanticul va introduce în estetica sa *umilul*, dar tot ca exemplaritate. Abia modernitatea secolului al XX-lea îi va atribui, începînd cu simbolismul, o estetică proprie, autonomă. („Din bube, mucegaiuri și noroi / Iscat-am frumuseți și prețuri noi", spunea poetul).

„Un scriitor care nu are curajul să trateze cazuri și probleme banale este un scriitor minor, un medic ahtiat după cazuri rare" [115], amintind de blamatul *naturalism* care lua incidentul drept semnificativ. *„Scriitor-reprezentativ"* nu va mai însemna, ca la Faguet, cel ce e altfel, ci ceilalți care sînt aproape la fel între ei, capabili să exprime mai pregnant problematica contemporaneității. E. Lovinescu va edita de aceea o *Antologie a scriitorilor ocazionali* [116] în prefața căreia afirma că o numește astfel, deși nu crede în existența scriitorilor „ocazionali". „Arta, orice artă (în cazul de față arta scrisului) nu se întîlnește la o cotitură de drum cu ocazia", dar are convingerea că „puși" în alte condiții de preocupări, unii din cei cuprinși în această antologie... puteau deveni într-adevăr scriitori. Din aceeași perspectivă, eseul timpului va elogia o suită de creatori ce completau peisajul literar cunoscut îndeobște, cu un gest de criticism implicat. „O colecție de cărți rezervate" „scriitorilor uitați" nu este numai un act de pietate sau de reparație, ci mai ales un act critic: un act de reintegrare" [117], scria M. Sebastian, el însuși angajîndu-și eseul acestei activități. (Vezi și *Reprezentative Man*, 1950, cartea de structură ase-

114 Apud. *Poetică și stilistică, ed. cit.*, p. 159.
115 P. Pandrea, *Eseuri, ed. cit.*, p. 457.
116 *Casa școalelor*, f. a., citatele sînt de la p. 7 și 8.
117 M. Sebastian, *Eseuri, ed. cit.*, p. 420.

mănătoare a lui Emerson). Și aceasta cu atît mai mult cu cît epoca era simțită ca una a prefacerilor, în care „mărunții scriitori reiau, pe o altă treaptă istorică, procedee ale înaintașilor, dar cel mai adesea *anticipează* cu premise minore temele, personajele și atmosfera marii literaturi clasice" [118]. În locul „cărților fundamentale" de referință pentru studiu, critică (chiar recenzie) etc., eseul își construiește un teritoriu propriu, cel al *adevărurilor simple* revelatoare la fiecare nouă redescoperire. Spunea M. Eliade: „Cînd Don Quijote îți spune că toți oamenii sînt muritori, ești atît de uimit și emoționat încît îți vine să plîngi" [119].

Calitatea faptului eseistic este susținută și de valoarea lui reprezentativă care numai aparent îl situează în categoria excepției. Dacă nimic din ceea ce e omenesc nu-i este străin eseistului, descoperirea lui se dovedește totdeauna, așa cum înțelesese încă Al. Odobescu, *„difficile nugae"*. „Cărțile au multe împărtășiri plăcute pentru cei care știu să le aleagă: dar nici un bun fără osteneală; nu-i netedă și curată plăcerea, cum nu-s nici celelalte toate; își au necazurile și foarte apăsătoare...", zicea încă Montaigne [120]. Truda „încercării", „tentativei" eseistice va fi de aceea o permanență în formularea ei intelectuală. „Scriu greu și mai niciodată cu plăcere. Chiar scrisul unei bucăți scurte trebuie să-l întrerup ceasuri ori zile întregi... După primele linii scrise, „subiectul" mi se face aproape totdeauna antipatic" etc. [121].

„Faptul" se revelează ca semnificativ (chiar dacă nu-i vedem calitatea dintr-un început), *integrat* din cel puțin două puncte de vedere, unul generat de însăși esența reflectării artistice, cînd în virtutea unui

118 I. Bălu, *G. Călinescu, ed. cit.*, p. 527.
119 M. Eliade, *Fragmentarium, ed. cit.*, p. 145.
120 Montaigne, *Eseuri*, III, III, p. 397.
121 P. Zarifopol, *op. cit.*, II, p. 302.

anume orfism hieratic, faptul se reintegrează total în artă, dar și în lumea fenomenală. Arta suportă perpetuu o zbatere metaforică, de reîntoarcere către o nouă simbioză primară, aproape mitică cînd viața devine artă, iar arta, pe alt plan, îmbogățit de estetic, viață. Un al doilea punct de vedere izvorăște din aceea că un lucru estetic nu poate exista în afara senzației de subordonare. Cum mai spuneam, el devine totdeauna un exemplu, tocmai pornind de la necesitatea efortului oricărei revelații artistice de a reconstrui prin prelungiri continuități — momentul, fragmentul unui ansamblu. Restabilindu-se deci „sensul pornind de la un fragment care nu este semnificativ prin el însuși sau care părea să aibă la prima vedere o semnificație diferită de cea pe care cercetarea... (etc.), va sfîrși prin a o pune în evidență" [122]. Cel mai aproape de această accepție se află it. *saggió* ce definește și o parte dintr-o cantitate, din care se poate deduce caracterul întregului. Expresia eseistică a tezei o dezvoltă ca leit-motiv I. Biberi. „Știți voi că primul cuvînt al vieții se află aci, în grămăjoara asta de albumină și în firele fluxuoare din nucleul grămăjoarei, care sorb lacom culorile ? Că tot ce se va desfășura mai tîrziu — om, gînd, bucurie, viață — își află plecarea de aci" [123]. „Picătura de apă, luată dintr-un eleșteu, dintr-o mare sau o apă curgătoare, e așezată sub lentila care mărește : dintr-o dată, o lume multiplă, furnicătoare, polimorfă se desfășoară în fața ochiului. Gîlgîie formele, pulsează grămăjoarele de albumină" [124] etc. Spunea și Emerson, poetic : „Un strop de sînge de voinic / E cît o mare-nfuriată" [125].

122 L. Goldmann, *Sociologia literaturii, ed. cit.*, p. 76.

123 I. Biberi, *Eseuri, ed. cit.*, p. 293.

124 *Ibidem*, p. 224 ; vezi și M. Eliade, *Oceanografie, ed. cit.*, p. 177, ce scrie : „voința este reprezentată esențial într-o picătură de sînge și una de sevă".

125 Emerson, *op. cit.*, p. 83.

Prin „fapt" eseul nu încearcă apoi să găsească eternul clasic al filozofiei raționaliste (vezi Descartes) în efemer, ci mai curînd să eternizeze efemerul. *Semnificativ* nu este identic cu *tipic* și nici cu pornirea spre esențializări caracteristică unor curente avangardiste contemporane (expresionismul și tradiția lui) și nici cu „tenta" impresionistă. „Faptul eseistic" este în această insuficiență de deschidere a sa, creator, artistic, implicînd imaginativul, iar ca structură, contradictoriu, cuprinzînd în sine zbaterea dramatică a *vieții*. „Dar dacă fluturile ar avea dimensiunile noastre, atunci zborul său, fîlfîirea sa, neliniștea sa... Am găsi în ele... o veșnică și emoționantă temă de epopee cosmică...

Iată de ce, în *Papillon*, Schumann poate introduce acorduri grave, accente tragice, pasaje de reculegere metafizică. Ele nu-ți mai prezintă fluturele ca pe un nimic săltăreț, vesel și inconștient. Ci te coboară în el, în viața lui, așezîndu-te în locul lui spre a-i trăi tragicul văzut de aproape, văzut în mare" [126].

Cu această concepție eseistul va discuta despre „*frunzele de copac*" (Raskin), despre „*Poezia brînzei*" (Philippide), G. Călinescu va reabilita etica și estetica *cepei*, a *puricelui*, („puricele, păduchele n-au nimic în sine antipatic... toată repulsia unora este o confuzie între estetică și higienă" [127]), Carlyle, lucrul atît de comun al *hainelor (Sartor Resartus)*, Leigh Hunt, *băutura de ceai* și așa mai departe. Aceasta nu înseamnă că artisticul își pierde condiția sa dintotdeauna de stare de excepție. Dacă arta nu este materie cotidiană, cotidianul poate fi „materie poetică" cu condiția transfigurării, esențializării, revelaționării lui, „căci cotidianul e plin de înțelesuri uitate" [128].

133 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, 1966,

127 G. Călinescu, *Cronicile optimistului, ed. cit.*, p. 47.

128 Al. Paleologu, *Bunul simț ca paradox*, C. R., f. a., p. 69.

Şi acest adevăr îl redescoperă, în vîntul derutant al controverselor de tot felul, eseul.

Valoarea de general inclusă „faptului eseistic" sprijină, încă o dată, ideea sorgintei beletristice a genului, fiindcă *arta în general* se defineşte ca o autotrădare inconştientă, de vreme ce în existenţa umană (obiectul artei), fiind un proces în desfăşurare, continuu, nu putem cunoaşte eul, ci numai *trăda* (prin gesturi, intonaţia graiului, scris etc.)[129].

PRETEXTUL

Într-o anume direcţie a ei, literatura secolului al XX-lea reformulează şi accepţia clasică a conceptului de compoziţie[130]. În general, cea care menţine coerenţa şi continuitatea operei şi leagă diversitatea momentelor pe o linie de evoluţie cauzală, explicînd devenirea faptelor şi întîmplărilor, este *fabulaţia*. „Punctul de plecare" în elaborarea unui roman, de exemplu, numit şi *„intrigă"* sau *cadru*, se continuă pe dimensiuni, în primul rînd, *calitative*. *Opera* (în sine) fiinţează în toate cazurile : se modifică doar interpretarea de compoziţie şi structură. Eseul înlocuieşte *intriga* ca un nou element pe care-l vom numi *pretext eseistic*, derivînd din ceea ce formulam prin „fapt eseistic" sau „idee artistică", care nu permite decît formal eventuala depăşire a „momentelor" clasicului subiect. Vedem în această concepţie estetică a eseului pregnanţa unor elemente raţionaliste (ce pleacă de la idei înnăscute sau evidente) sau empiriste (ce pornesc de la senzaţii), care imaginează în fiecare moment al căutării artistice un cîştig de cunoştinţe ce permit cunoaşterea.

Eseul este şi din acest punct de vedere aproape de „simţirea dialectică" care afirmă că „nu există

---

129 Vezi pentru amănunte, H. Read, *Imagine şi idee*, Univers, 1970.

130 Vezi pentru informare şi I. Vlad, *Intre analiză şi sinteză*. Ed. Dacia, Cluj, 1970.

niciodată puncte de plecare certe, nici probleme definitiv rezolvate, că gîndirea nu înaintează niciodată în linie dreaptă din moment ce orice adevăr parţial nu-şi capătă adevărata semnificaţie decît prin locul lui în ansamblu, tot aşa cum ansamblul nu poate fi cunoscut decît prin progresul în cunoaşterea adevărurilor parţiale. Drumul cunoaşterii apare astfel ca o oscilare perpetuă între părţi şi întreg, care trebuie să se lămurească reciproc"[131].

Ce fapt poate deveni *„pretext eseistic"* ? Teoretic, am văzut, orice fapt care într-o anumită conjunctură, capătă o anumită semnificaţie pentru eseist : o carte apărută, un citat, un aspect concret de viaţă, o comemorare, o anecdotă, o zicătoare etc., etc. *Faptul — pretext* are într-un anume sens valoarea stimulului într-o succesiune cauzală, a provocării apetitului în ritualul intelectual al degustativului eseistic discutat.

Calitatea aceasta este favorizată de *gradul de abatere*, de tensiunea cumulată prin raportarea obiectului sau faptului real la obiectul creator. Raportul acesta se încadrează unei mai generale relaţii cognitive. „Limitele pe care le indică punctele depărtate ale stărilor extreme măsoară adevărata noastră intensitate de viaţă. Tot ce e înăuntrul acestor limite poate fi cuprins de noi şi înţeles : tot ceea ce depăşeşte aceste stări este şi va rămîne în afara apropierii noastre"[132]. Abaterea odată realizată îşi cumulează chiar din momentul formării tendinţa reprimării, susţinută de dialectica multivalentă a tensiunii. Este apoi multilaterală, pentru că această tensiune depăşeşte starea duală a relaţiei dintre faptul de viaţă şi ideea artistică, implicînd în mrejele ei, necesar, receptarea şi interpretarea operei. În funcţie de *calitatea* abaterii depinde măsura viabilităţii creaţiei, posibilitatea unei receptări cît mai in-

---

131 L. Goldmann, *op. cit.*, p. 227.

132 I. Biberi, *Eseuri*, *ed. cit.*, p. 196.

time. Abaterea tensională este, aşadar, însăşi condiţia metaforicului, artisticului. Distingem o abatere la primul nivel al semnificaţiilor şi o a doua menţinută între acest sens transcendent şi cel literal. De asemenea, în procesul realizării abaterii reţinem două momente, unul al *nepertinenţei*, după termenul lui J. Cohen [133] ce stabileşte abaterea. şi un al doilea, al *metaforei* propriu-zise, ce reduce abaterea. Nepertinenţa se produce la nivel sintagmatic, ca o violare semantică a codului vorbirii („*parole*“), metafora, la cel paradigmatic ca violare a codului *limbii*, cele două neaparţinînd deci, aceluiaşi plan lingvistic. (Compară : *destin negru* cu *parfum negru* al lui Rimbaud, de exemplu). Retorica tradiţională nu distinge cele două nivele ale fenomenului, numind prin metaforă atît pe cea uzuală (trop), cît şi pe cea de invenţie. Observăm, apoi, şi o posibilă *istoricitate* a valorilor pretextului. Pretextul lui Lessing îl constituia una din operele de celebritate ale Antichităţii : *Laokoon*. Pentru scriitorul modern diversificarea este aproape subînţeleasă. „Desigur — nota E. Speranţia în *Prefaţa* la eseul său replică „*Papillon*“ *de Schumann* — aş fi putut alege ca pretext o operă de altă anvergură, care să ţină în muzică acelaşi loc ierarhic ca şi *Laokoon* în arta plastică. Ar fi însă să forţez oarecum propriul meu mecanism interior şi să introduc artificialul în locul spontaneităţii autentice“ [134]. De aceea Perpessicius observă *calitatea pretextului* la Al. Odobescu. „Cartea lui Cornescu şi de bună seamă omul de talent şi gust... aveau toate însuşirile să stîrnească — termenul e de rigoare într-o relaţie vînătorească — să influenţeze, să determine“ [135].

133 J. Cohen, *Structure du langage péotique*, Paris, 1966, cap. III, *Nivelul semantic : predicaţia*. Vezi şi *Poetică şi stilistică*, Univers, 1972, p. 331.

134 E. Speranţia, *op. cit.*, p. 5.

135 Perpessicius, *Jurnal de lector...*, *ed. cit.*, p. 136.

Pretextul eseistic ţine astfel de valoarea stimulativă, aproape senzuală a *madeleinei* lui Proust. La romancier acesta declanşa relaţiile analogiei, la eseist el îşi subînţelege caracterul de generalizare *(este temă şi idee în acelaşi timp)* pentru ca mai apoi să favorizeze desfăşurarea *discursului eseistic*.

Efectul este similar procedeului literar al metaforei, simbolului, arhetipului sau mitului, care evocă, de asemenea, o nouă dimensiune de sens prin aluzia sugestivă a analogiei. „Putinţa de a lua ca pretext un fapt oarecare şi de a-l ridica pe un portativ cosmic, putinţa de a te identifica, cu o realitate sau o existenţă străină şi de a-i trăi toate vibraţiile este darul *clipei* privilegiate, care multiplică eul şi dezvăluie lumea“ [136]. În fond ne aflăm în faţa unei ipostaze disimulatorie a sensului explicit al eseului. M. Eliade formula chiar conceptul de *„gîndirea stimulată“*, specifică „acestui nou sfert de veac de curînd început“ provenită nu de la viaţă şi lume, ci tot mai mult de la cultură, îndeosebi de la cărţi. Suprasolicitarea ei determină eseismul să facă din „bietul Nietzsche sau bietul Dostoievski... simple pretexte ca să-ţi poată spune *el* ce crede despre viaţă şi despre moarte“ [137].

A treia regulă carteziană, „rînduirea ideilor mele în spiritul unei ordini“, preconiza succesiunea de la simplu, cunoscut, treptat către complex, abstract. Pretextul eseistic inversează şi de data aceasta sensurile, caracterizîndu-se printr-o complexitate tensională implicată într-o formă obişnuită, simplă, de o asemenea dinamică încît să declanşeze prin postura de preambul întreg demersul eseistic. Pretextul în această interpretare este *specific eseului* (îl foloseşte şi *critica literară*, dar în valori mai apropiate de sensurile originare) şi cumulează în el o substanţă asemănătoare oricărei imagini artistice,

136 I. Biberi, *Eseuri*, *ed. cit.*, p. 339.

137 M. Eliade, *Oceanografie*, *ed. cit.*, p. 48.

ca legătură între două realităţi (artă şi viaţă), relaţie de substituire, *metaforică (Meta-Fero* însemnînd tocmai „transportul", „transferul" dintre obiecte, două „date", mai mult decît o identitate de „termeni", deci o puternică emoţie). Eseul reformulează astfel, într-o compoziţie nouă, un gen prin excelenţă moralist : *fabula,* prin absolutizarea poziţiei proclitice a moralei — element pe permanenţa căruia se vor structura celelalte componente ale *cosmosului eseistic.*

Distingem *pretextul eseistic* şi de *parabola* literaturii lui Kafka, Camus, Faulkner, Beckett sau Ionescu, care se structurează ca absolutizare a convenţiei artistice, fără să mai intereseze narativul aparent, imediat, ci sensurile ascunse lui. Cum am văzut, sensul descoperirii de sine a eseului este de altă natură.

Semnificativă va fi şi citarea numai, fără alte comentarii, a *propoziţiilor de început* care conţin în ele formularea *pretextului.* Operaţia pentru eseul lui Montaigne o făcea Gray Floryd în *Le style de Montaigne* [138].

„Miguel de Unamuno a scris aproape în toate genurile literare. Poezie şi filozofie în acelaşi timp, genul preferat de Unamuno scapă oricărei încercări de clasificare. Eticheta care s-ar potrivi mai bine temperamentului său creator ar fi, după noi, aceea de „moralist", sau „Citind pe Faguet, sentimentul dominant care te stăpîneşte te îndeamnă să-ţi zici : Faguet e extrem de inteligent, ştie multe, ba ştie tot, şi ştie cu certitudine" (D. D. Roşca) ;

„Cine forţează originalitatea, uzurpă prerogativele muzelor. Cam despre acest lucru mă simt ispitit să vorbesc în legătură cu o carte a lui Emil Cioran" sau „Orice nouă generaţie are posibilitatea de a interpreta într-o nouă lumină faptele trecutului.

---

138 *Op. cit.,* Librairie Nizet, Paris, 1958.

Fenomenele istorice pot fi cu succes revizuite şi revalorificate, din treizeci în treizeci de ani. În această expunere despre şcoala latinistă voi întreprinde o asemenea revizuire" (L. Blaga) ;

„Dacă este adevărat că există epoci în care acordul dintre gîndirea ştiinţifică şi stilul general de viaţă al oamenilor pare realizat, nu e mai puţin adevărat că sînt şi altele, în care acest acord este frînt ori împins pe făgaşuri critice (I. Zamfirescu) ;

„Platon spune undeva că actorul e un fel de nebun : se vaită sau exaltează fără să aibă de ce, dă semne de groază cînd nu-l ameninţă nimic, se înfurie pentru insulte ce nu i se adresează lui, ci unui personaj fictiv. Dar calificativul e mult mai potrivit spectatorului". (Ioan D. Gherea).

„Cu toate unele aparenţe înşelătoare, Titu Maiorescu este structural un ţăran..." sau „Este obişnuit a se afirma azi că printre toţi eroii din *O scrisoare pierdută* singur Cetăţeanul turmentat are o moralitate fiindcă înmînează scrisoarea „andrisantului". Dar se interpretează fals" (G. Călinescu) etc., etc.

Virtuţile *pretextului eseistic* astfel formulate se concretizează în *contextul de debut* al eseului, care condensează în el o principală tensională, din care să decurgă într-o structură arhitectonică de subordonare şi coordonare totodată, restul textului.

DEMERSUL

Compozistic, eseul este mai apropiat liricii decît prozei. Specific eseului îi este succesiunea de episoade subordonate planului de conţinut. Asemănarea epicii de vorbirea obişnuită stă în anumita independenţă pe care o are planul conţinutului faţă de cel al expresiei, cu un accent deosebit pe primul. Combinarea totalităţii lor se realizează prin elemente conexive de sintaxă ce sprijină tot planul conţinutului. Importante în lirică rămîn principiile con-

fruntării și opoziției [139]. Acestea sînt însă condiționate de amplitudinea totalității episoadelor. Chiar în lirică, cînd subiectul este amplu, accentul cade, ca în proză, mai aproape de elementele de conținut. Și din acest punct de vedere eseul se află, undeva, la mijloc. Cum demonstra însă I. M. Lotman, chiar în această situație „anumitele planuri nu au niciodată independența relativă specifică lor în proză... Elementele subiectului poetic nu sînt dispuse într-o strictă succesiune, ci se află în stare de interacțiune“ [140].

Așadar, noțiunea de compoziție comportă diferențieri de specific pentru proză și lirică. Subunitatea subiectului liric este *episodul*, pe cînd a epicii, *fragmentul*. Elementele subiectului liric sînt mai aproape de caracterul complex, unitar și subsumat în același timp întregului al episodului ; accentul cade în primul caz, mai mult pe întreg, pe cînd în al doilea, pe element. Acceptînd că discursul este „povestirea care povestește“, în timp ce „povestea povestită“ este povestire, eseului îi este propriu, cum vom mai vedea, discursul. În eseu distingem un caz limită de distanțare între semnificanți și semnificați (discursul contestă povestirea), cînd autorul dă succesiv două sau mai multe versiuni ale aceluiași fapt, nici una privilegiată, ci doar ca joc al posibilităților. „Totuși iluzia realistă se instalează în cursul acestei succesiuni, povestirea este secretată de discurs, dar această povestire se organizează tocmai din ezitările discursului de a o organiza ; ea devine povestirea organizării discursului“ [141].

Și iarăși o nouă apropiere de povestirea epică, pentru că și discursul și povestirea *sînt în mod obli-*

139 Vezi B. V. Tomașevski, *Teoriaa Literaturî*, 1925, p. 137.

140 I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Univers, 1970, p. 213.

141 *Retorica generală, ed. cit.*, p. 265.

gatoriu progresive, ceea ce înseamnă o antrenare cauzală, unele din altele, a elementelor subiectului.

Optînd pentru *creație* în dispută cu *analiza* (problema constituie materia unui eseu antologic datorat lui G. Ibrăileanu) [142] și pentru *concepție* în opoziție cu *spontaneitatea* [143], („claire et distincte percipere“), eseul se încadrează întru totul regulilor subînțelese ale actului de creație în genere, fiind traversat și susținut de o idee fundamentală, încorporată într-o formă adecvată și finalizînd într-o valoare anumită de sens inedit [144]. Considerînd, alături de fenomenologul polonez Roman Ingarden [145], că opera literară comportă ca structură următoarele straturi :

— stratul unităților lingvistice sonore ;
— stratul semantic ;
— stratul obiectelor reprezentate ;
— stratul aparențelor schematizate ;

elementul de originalitate eseistică se aplică doar ultimei stratostructuri, prin definiție supusă mai evident modificărilor, ca ținînd de perceperea, mai ales estetică a operei, a acelor legături subiective, complicate și relaționate între ele într-o serie de faze succesive și conexate sintetic.

Categorie istorică și individualizată chiar la nivel de subgen, structura sau compoziția unei opere literare cunoaște în evoluție momente de diferită coerență. Schimbările în conceptul de *ordine* ca o condiție necesară oricărei înțelegeri umane precum și în funcționarea unei structuri au dus la apariția în veacul nostru a unei teorii specializate, a informa-

142 Vezi pentru amănunte, G. Ibrăileanu, *Creație și analiză*.

143 Vezi Al. Philippide, *Spontaneitate și concepție*, vol. *Scriitorul și arta lui, ed. cit.*

144 Vezi Arthur Koestler, *The act of creation*, ed. a II-a, London, Hutchinson Co LDT, 1965.

145 Vezi R. Ingarden, *De la connaissance de l'oeuvre littéraire*, în : *Archives de Philosophie*, nr. 2, 1968, p. 202-263.

ției și entropiei, aplicată și la teoria artei [146]. Încă Antichitatea, în afara schemelor clasice, inaugura cu Petronius sau *Satirele Menipee* ale lui Varro *îmbinarea și încrucișarea* formelor „polimetrice" în acel *prosimetrum* reluat de Evul mediu ; la fel *exemplele paralele* sau *schema de însumare* (numită de E. R. Curtius, *Summationsschema)*, apropiată de cea a *înșirării (Priamel)* [147]. Deschiderea unor astfel de forme se accentuează la începutul secolului nostru prin modalități noi, favorizate, în primul rînd, nu de exigențele unor virtuozități formale (ca în majoritatea exemplelor de mai sus), cît mai ales datorită creșterii ponderii subiectivului (pînă la subiectivism) și a analiticului, ambele întreținute conceptual fie de bergsonism, fie de pozitivism, dar ducînd împreună la fel de repede, la un impas compozițional. Trebuie adus însă în discuție un factor deosebit de important, cel al determinismului și indeterminismului naturii unor asemenea relații. Pe planul cunoașterii (inclusiv al celei artistice), se manifestă în perioada analizată, ceea ce am mai numit prin *„criza de cauzalitate"*. Istorismul și determinismul veacului al XIX-lea păreau că istoviseră în formele lor degenerate ale naturalismului, mai ales, obiectivitatea cauzalității. „În vremurile din urmă, socotindu-se deopotrivă exagerat a tăgădui în cîmpul istoriei orice inteligibilitate sau a afirma stricta apodicticitate, pentru salvarea unei „Wissenschaft", s-a adoptat formula istoriei „genetice", care adică acceptă cauzalitatea, însă numai pe linia particularului", scria G. Călinescu [148], încercînd o reabilitare științifică a principiului de valoare universală. Perspectiva istorică este un criteriu de ghidaj în orice cercetare

146 Vezi Rudolf Arheim, *Entropy and art*, Los Angeles, London, University of California Press, Berkeley, 1971 și J. Slavinska, *Uwagi o stosowaniu pojecis „entropii" w teorii aztuki*, în : *„Stud. estetyc*, Warszawa, 3, 1966, p. 69-79.

147 E. R. Curtius, *op. cit.*

148 G. Călinescu, *Prelegeri de estetică, ed. cit.*, p. 157.

fiindcă, altfel, o istorie narativă și enumerativă n-ar oferi decît un repertoriu de cunoștințe, într-o formă întîmplătoare. Ceea ce-l pătrunde și descifrează este perspectiva istorică, care să analizeze pentru a sintetiza. De aceea *cronologia* va sta la baza unor formule compoziționale clasice ce succede (cauzal) „momentele subiectului".

Eseul *cedează narațiunea* în favoarea *comunicării și argumentării*. Structuralismul (T. Todorov) numește aceste două niveluri ale unui text narativ, *întîmplarea* — ce ține de *observație* — și *discursul* — ce ține de gîndire. Prin estetizarea comunicării nivelului întîi se realizează și justifică opera de artă, pe teritoriul celui de al doilea nivel. Chiar într-o astfel de schemă de desfășurare, relația de valoare estetică previzibil-imprevizibil nu-și pierde tensiunea pentru că *„modalitatea structurală* de a exista și a se afirma a *epicului* este *desfășurarea*, succesivitatea, afirmînd din plin, cu grandoare sau în surdină, mai liniștit sau pulsînd de tensiune dramatică, virtutea *devenirii"* [149].

Avînd în vedere cele spuse mai sus, vom distinge în compoziția cosmosului eseistic cîteva tipuri structurale fundamentale, ordonate tridimensional : *ordo idearum, ordo rerum* și *ordo amoris*, fiindcă în eseu, spre deosebire de alte genuri literare, *rolul stilului* este mult diminuat, genul aparținînd mai mult mișcărilor sensibilizate ale ideii.

Așa se întîmplă de fapt în toată marea literatură, care este aproape fără metafore. „Rarele ei metafore nu sînt niciodată „plasticizante", cum zicea Blaga, și deci nu sînt ca atare de vreun „efect", nu reprezintă în ele însele nimic deosebit, ele au o motivare pur funcțională, adică „revelatorie" în contextul general al poemului (în cazul nostru eseului, n. n.), care nu poate fi segmentat și trebuie recitat

149 Gr. Smeu, *Previzibil și imprevizibil în epică*, Ed. Acad., 1972, p. 16.

TABELUL Nr. 1

Al. I. Odobescu *„Pseudo-kynegetikos“*,
Cap. II : „Păsări bune de împușcat și bune de mîncat“.

Secvența	rîndul	Materia		Momentele compoziției	Argumentare	
					Domeniul	Timpul și spațiul
I	1-48		„Eram băiat de vreo treisprezece ani cînd am învățat să dau cu pușca..“	expozițiunea		copilăria, autohton.
II	49-62		„Nu știu însă cum și ce fel ne aduse vorba a pomeni despre grauri...“	interludiu 1		
III	63-103	„despre sturzi“	Însușiri gastronomice, înfățișare.	dezvoltare (A)	filologie, literatură, științe naturale.	Antichitate : Marțial, Horațiu, Terențiu.
IV	104-112		„Dar unde să-i găsim...“	interludiu 2		
V	113-216		Răspîndire, specii, mod de viață etc.	dezvoltare (B)	filologie, literatură, geografie.	eterogen : antichitate, contemporaneitate.
	217-223		„cînd vei da peste stoluri de grauri, împușcă fără dispreț.	concluzia (1)		
VII	224-230		„...apoi tot mai iartămă că adaog vreo douătrei cuvinte în materii analoge.	interludiu 3		
VIII	231-320	despre alte păsări : grangur, ierunc, turturică, (motivul)	Însușiri gastronomice etc.	dezvoltare (C)	literatură, filologie comparată, dialectologie, literatură.	eterogen :
IX	321-328		Iarăși dialog cu C. C. Cornescu.	interludiu 4		
X	329-331 Total 10 pg.		„Să le fie țărîna — adică nu... să le fie mai bine carnea ușoară stomacului, și apoi vecinica lor pomenire !“	final dizolvant ironic		

ca atare, pe întreaga lui durată, operantă astfel ca o liturghie" [150].

O primă formulă compozistică ar fi cea descifrată în eseul lui Al. Odobescu pe care-l analizăm pentru clasicitatea lui din acest punct de vedere, formulă numită de noi *discursivă*, specifică și altor eseiști, cum ar fi G. Călinescu, I. Biberi etc. Vom limita demonstrația la unul dintre cele mai interesante capitole (din punct de vedere compozistic și stilistic), cel de al II-lea, intitulat pentru motive metodologice, de noi, *„Păsări bune de împușcat și bune de mîncat"* (vezi *Tabelul nr. 1*).

La ce concluzii duce analiza acestei desfășurări tabelare ? Fixîndu-și tema încă din primele paragrafe („despre păsări... etc.") urmează o foarte riguroasă și logică argumentație, clădită pe cea mai clasică structură compozițională, cu expozițiune, dezvoltare și concluzie finală. Rigoarea argumentării urmărește succesiv domenii foarte diferite, singurele care prin succedare dau impresia de „satura" latină: filologie (istorică, comparată, dialectologie), științe naturale, literatură. Sistem există și în cuprinsul domeniilor argumentative, unde criteriul este cel cronologic, în cele două sensuri posibile (din Antichitate către contemporaneitate și invers). Spațiul este preponderent cel romanic (Roma, Italia, Franța) cu reveniri constante pe teritorii autohtone. Înlănțuirea momentelor se face prin scurte interludii cu cititorii sau cu pretextentul C. C. Cornescu.

Începînd cu cartea a IV-a însă, Odobescu abandonează primatul inspirativ al *Manualului vînătorului* pentru *Laocoonul* lui Lessing. Faptul este trădat nu numai de mărturia ce deschide cap. al IV-lea, ci și de structura scrierii de acum încolo. Preponderența nu va mai aparține materiei cinegetice, ci domeniilor artistice : sculptură, pictură, muzică, grafică, inspirate din vînătoare. Tot acum apar, trădate

150 Al. Paleologu, *Simțul poetic, ed. cit.*, p. 133-4.

de repetiții [151], și primele semne de criză inspirativă.

Completăm interpretarea noastră cu o caracterizare succintă, dar deosebit de nuanțată aparținînd lui P. Constantinescu privind celelalte particularități ale eseului lui Odobescu :

„Aici erudiția este mai bogată (față de nuvele istorice n. n.), tema e simfonic organizată, asociațiile sînt mai complexe și mai surprinzătoare, spiritul mozaical al scriitorului (reluarea formulării lui M. Eminescu n. n.) se exercită mai liber, mai capricios, un singur capitol alcătuind el însuși un mozaic, tranzițiile dintre capitole sînt uneori adevărate salturi, ca să îmbrățișeze prin neașteptate reveniri un motiv ce părea definitiv părăsit... însăși limba este de o mare varietate mozaicală. Ca și stilul, tonul solemn se împletește cu tonul familiar, anecdota cu disertația savantă, confesiunea cu erudiția, citatul modern cu cel antic, gluma cu seriozitatea, poezia cu muzica și artele plastice, lexicul popular cu neologismul, narațiunea cu analiza, descrierea cu abstracțiunea, umorul cu gravitatea, într-o legătură care te fură, dar fără să te facă să uiți că ești condus de un scriitor stăpîn pe virtuozitatea lui, artist conștient de mijloacele pe care le voiește cît mai variate.

Educat la cultura și expresia clasică, după ce primise puternice impresiuni din romantism, stilul lui Odobescu este el însuși o întrupare mozaicală etc." [152].

Revelatoare este și desfășurarea unui capitol al *Eseurilor* lui Montaigne (II, V) pe care o realizează Petter M. Schon [153] găsind o succesiune compozistică ce ar confirma după B. Berger unul din următoarele două dictonuri latinești :

a) „Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando" sau

151 Compară cap. VIII, cu cap. IX, p. 217 și urm.
152 P. Constantinescu, *Scrieri*, IV, *ed. cit.*, p. 110-111.
153 Apud B. Berger, *op. cit.*, p. 146-147.

b) „Quis, quid, cur, contra, simile et paradigmata, testes.“

Acesta se numește *Despre cuget* și urmează următoarea dezvoltare specifică eseului renascentist : *exemplu autobiografic, epimythion* (sau *afabulatia), sentință, exemplul istoric, elemente dialogale, proverb, comparat cu citatul, exemplul istoric, citat, exemplu autobiografic, șir de exemple, sentință, exemplu, elemente dialogale, exemplu.*

Un alt tip de compoziție eseistică, mult frecvent în eseul românesc interbelic, este cel *sistematic* pe care-l vom ilustra pornind de la observațiile despre „romantism“, făcute de L. Blaga în *Fețele unui veac:* (vezi *Tabelul nr. 2).*

TABELUL Nr. 2

Titlul paragrafului	Materia	Momentele compoziției
„Pasiunea creatoare“	— expunerea ideii „paralelismului“ suprastructural ;	introducere generală
	— romantismul se opune „liniștii și echilibrului olimpic al clasicismului“ ; — greutatea cuprinderii unui „numitor comun“ în romantism avînd în vedere diversitatea direcțiilor lui ;	dezvoltare (1)
	— necesitatea întreprinderii, totuși ;	intermezzo (1)
	— exemplificări ale „patosului mișcării“ prin: Hegel în filozofie, Delacroix în pictură Byron în poezie Cuvier în știință.	dezvoltare (2) și ilustrare a ideii din titlu.
etc. *„Patosul mișcării“*		(legătura 2) etc.

În această schemă încape mai ales așa-numitul *eseu filozofic sau critic.* I. Petrovici, de exemplu, folosește, în cadrul acestei scheme compoziționale, o variantă constînd în patru etape :

1. O introducere teoretică în problemă pornind de la lucrurile cunoscute ;
2. exemplificarea tezei ;
3. o primă concluzie ce rezultă din dialectica relației dintre 1 și 2, cu exprimarea punctului de vedere personal (tot teoretic) ;
4. finalitatea (morala) eseului printr-o concluzie generală la temă. Desprindem spre ilustrare, din *„Fulgurații filozofice și literare“*, eseul *Legi ascunse* [154] care se desfășoară astfel pe momentele numerotate mai sus :

1. „Din cele mai vechi timpuri, omul a avut bănuiala că la spatele lumii care se vede, ar exista ceva ascuns...“.
2. „Să trecem la exemple...“.
3. „Toate aceste exemplificări sînt de natură să justifice afirmarea mea prealabilă... însă cum nu le cunoaștem mecanismul lor în întregime... nu putem... lua împotrivă-le măsuri salutare“ ;
4. „Măsuri nu, dar atitudini da... cea mai bună formulă a atitudinii noastre rămîne bărbăția...“

Deși pare mai sărac compozistic decît primul tip, considerăm că *schema sistematică* poate compensa prin amplitudinea ideii, prin desfășurarea exemplificării, prin același inedit al asociației ce finalizează în exprimarea unui punct de vedere nou, original, față de teza general admisă în preambul.

Observăm că nu este nici o inadvertență între puținătatea formelor compoziționale și varietatea impresionantă a eseului ca individualitate. Situația este similară celei dintre tiparele propoziției și expresivitatea ei stilistică, ambele ca elemente formale determinate de fiecare nouă modificare de conți-

154 *Vol. cit.,* B.p.t., nr. 1543-1546, p. 80.

nut, modificări resimţite mai accentuat la nivelul 2 formal. Şi pentru eseu, ca pentru oricare altă operă literară, *forma internă* este condiţionată de *categoria de gen* şi *categoriile estetice* de unde şi nuanţarea stilistică [155]. De aceea, eseul se pare că a pus oarecum în derută interpretarea tradiţională a caracterului dual al imaginii, ca *imagine-reprezentare* şi *imagine-figură de stil*.

Limbajul artistic este prin definiţie unul figurat, sprijinit mai ales pe comparaţie şi metaforă, ca intenţionalitate estetică iar nu ca false percepţii pe linia distincţiei lui Gh. Bally [156]. Calitatea lor esenţială este aceea de a lărgi limitele percepţiei, de a da reprezentării forţă expresivă, de a crea deci imagini.

Arătăm că „trebuie evitată confuzia dintre imagine ca procedeu stilistic şi acelaşi termen folosit uneori pentru a denumi reprezentarea, deci o noţiune psihologică... Stilistica este interesată să cerceteze imaginile în sensul amintit la început, de procedee sau figuri de stil. Nu este mai puţin adevărat că figurile stilistice au calitatea de a crea, prin asociaţiile pe care le determină, reprezentări sau imagini mentale mai plastice sau mai puţin plastice“ [157].

Nu există nici o inadvertenţă între imaginea artistică expresivă, metaforică şi gîndire, acestea fiind doar ipostaze diferite ale unicului proces al cunoaşterii, investigaţiei vieţii, aşa cum au dezvăluit-o şi originalitatea şi dinamica cosmosului eseistic. T. Vianu definea chiar *expresia* ca etapa cea mai înaltă în procesul gîndirii, fiindcă ea nu copie, ci

155 Vezi şi Iulian Kryzanowski, *Nauka o literaturze, ed. cit.*

156 Gh. Bally, *Traité de stylistique française*, p. 188-189.

157 St. Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică*, E. S., 1972, p. 178.

organizează desăvîrşit [158]. S-a încetăţenit deja în estetică noţiunea de *gîndire poetică* (sau *lirică)*, faţă de *gîndirea proză*, prima proprie şi eseului şi definită ca o „mişcare a minţii care, trecînd peste orînduiala obişnuită a fenomenelor, găseşte în lume apropieri şi înrudiri sau deosebiri şi contraste care ne uimesc şi ne dau sentimentul frumuseţii [159]. Aşadar, cosmosul eseistic îşi rezolvă coerenţa şi prin *specificul gîndirii metaforice*, poetice.

Nevoia de *noutate şi creaţie* a eseului se sprijină pe ceea ce vom numi *unitate în varietate*, implicată *într-o mobilitate* specifică oricărei deveniri metaforice, care, spre deosebire de *comparaţia* ce-şi îmbogăţeşte sensurile fără modificare, acum *identifică* termenii înlocuindu-i şi îndepărtînd sensul care marca asemănarea, formulînd *demersul sau discursul eseistic*.

O caracterizare curentă ce s-a dat eseului, din punct de vedere al primei noţiuni puse în discuţie, a fost de *„temă cu variaţiuni“*, de unde şi motivul „înşiră-te mărgărite“. Scria Eugen Speranţia : „De fapt, diferenţele dintre aspectele multiple ale aceluiaşi motiv sau ale aceleiaşi teme care variază, sugerează mai puternic că „unitatea biomorfică“ „ce trăieşte în el are şi de luptat cu condiţii mai grele pentru a se conserva, dar are şi o întreagă energie de adaptare pentru ca, învingîndu-le, să reapară transformată şi strălucitoare de mîndria victoriei“ [160]. Situaţia ar aminti într-un fel de relaţia *interpret-creator*, cînd acelaşi text (muzical sau dramatic) este expus succesiv de interpreţi cu o personalitate artistică proprie, creîndu-se dimensiuni imprevizibile de la un interpret la altul, evident, în spiritul funda-

158 Vezi T. Vianu, *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, 1957, Buc., p. 45.

159 Al. Philippide, *Consideraţii confortabile, ed. cit.*, p. 119.

160 E. Speranţia, *„Papillon“..., ed. cit.*, p. 213.

mental al concepției autorului. Diferența este și în acest caz de *tentă* și foarte rar de *semnificație*, pentru că tema (în cazul nostru, opera) este aceeași. Considerăm de aceea, mai oportună pentru eseu, formula *unitate în varietate,* decît *temă cu variațiuni.*

Ideea *„unității în varietate“* este milenară în istoria artelor. Scoasă din cadrul ei vechi de observație empirică, devine însăși determinarea operei de artă ca structură, fapt desprins din cele trei condiții implicate ei :

a) limitarea față de exterior (ce nu trebuie absolutizată) ;

b) varietatea lăuntrică ;

c) unitatea în redarea formei [161].

Ni se pare că definirea ca „temă cu variațiuni“ sărăcește dialectica, tensiunea internă a desfășurării eseistice. „Intriga“ eseului este în cealaltă formulare permanentizată cu fiecare nou moment al demersului eseistic. „Tema cu variațiuni“ amintește și de manierismul retoric al *annominației,* al aglomerării diferitelor forme flexionare ale aceluiași cuvînt și a derivatelor sale cît și a cuvintelor ce sunau identic sau asemănător. De aici și pînă la interpretarea *eseului ca mozaic* nu mai este decît un pas. Un virtuos al procedeului va fi Calderón, de pildă, care după E. R. Curtius „stăpînește toate registrele, toate domeniile naturii și toate viețuitoarele care o populează îi stau la îndemînă, ca niște pietricele colorate ce pot fi combinate în diferite mozaicuri și motive. Ele înfățișează caleidoscopic mereu alte figuri : pasaje retorice strălucite, a căror exaltare se revarsă în cascade“ [162].

Perspectivitatea eseistică este *inclamativă* și determinată în consecință de mobilitatea obiectului, care doar aparent este *tematic,* fiindcă tema este

---

161 Apud Kurt Mitchelle, *Die Problematik der Ganzheit in der Ästhetik,* în : Z. Phil. Forsch, nr. 2, 1965, p. 320-327.
162 E. R. Curtius, *op. cit.,* p. 115.

unică și invariabilă prin ea însăși, doar atitudinea noastră față de ea putînd să difere prin ceea ce curent numim *ideea operei,* mesajul ei etc. *Unitatea* este însă reîmprospătată, îmbogățită, după fiecare nouă ipostaziere a ei. Distincția pe care o propunem nu este deci formală, ci vizează, credem, *calitatea* actului artistic eseistic. „Unitatea în varietate“ sprijină apoi un mai vechi concept, cel al *simetriei ca repetare* (pentru a avea unitate este necesară varietatea [163]). După o fază incipient artistică a *empatiei,* a *mimesis*-ului, urmează un proces din ce în ce mai accentuat de *stilizare,* care ajunge în final la *geometrizare,* pentru care simetria devine o lege a esteticului odată cu valoarea simbolică, de *abstracțiune* [164] a lui *„homo sapiens“* față de *„homo-faber“.* Simetria se definește însă nu ca „o distribuție egală a distanțelor, ci o distribuție egală a forțelor“ [165], ultima ca de mai mare profunzime și efect artistic [166]. Eseul favorizează, și prin aceasta, *îmbogățirea* esteticului, prin unitatea unor componente cît mai diverse, deci cît mai tensionale.

Ideea *tensiunii* ca element polarizant fundamental al structurii artistice nu este nouă. Ea merge pînă în Antichitate la Aristaxenos din Tarent, discipol al lui Aristotel, care surprindea tensiunea antitetică a frumosului în domeniul muzicii, lărgind însă observațiile și la celelalte teritorii de regăsire a esteticului, inclusiv cel natural. O continuă în Evul Mediu Averroes ce distingea *natura naturans* de *natura naturata,* apoi Renașterea prin Spinoza și așa mai departe, considerîndu-se astăzi tensiunea factorilor antitetici ca determinînd „logica internă a frumosului“ [167].

---

163 Vezi T. Vianu, *Estetica, ed. cit.,* p. 100 și urm.
164 Vezi H. Read, *Imagine și idee, ed. cit.,* p. 85.
165 L. Rusu, *Logica frumosului, ed. cit.,* p. 124.
166 Vezi E. Speranția, *Inițiere în poetică,* E. T., f. a., p. 15 și urm.
167 L. Rusu, *op. cit.,* p. 105.

Aprofundarea ideii de tensiune la lirică o face, printre primii, Fr. Schiller. Reluată și fundamentată de teorie, ajunge să se confunde cu însăși esența lirismului. „Poetul liric e un creator de tensiuni — scria un teoretician român al chestiunii. Tensiunea nu reprezintă o stare a lirismului, căreia i s-ar opune relaxarea, ci starea lui unică, în opoziție cu ce nu e liric". [168] Ca orice absolutizare și aceasta este specioasă, tensiunea fiind proprie, cum arătam, artisticului în genere. Jocul forțelor tensionale din a căror sinteză curge însăși viața, joc reflectat în forme expresive prin mijloacele artei în genere, constituie o permanență a tuturor structurilor artistice profunde, sinteza structurii umane însăși în formele ei superioare. Natura dialectică a frumosului exprimă aspirația permanentă a omului spre perfecțiune, cristalizată în stilurile și genurile artei și condiționată de triada : adevăr, bine, frumos.

În interpretarea noastră, *tensiunea estetică* se definește ca o forță specifică între mulțimea elementelor eterogene și deschise ce aparțin necesar unui spațiu continuu. Resursele emoției estetice depind, așadar, pe de o parte de însușirile extensive ale punctelor, pe de altă parte, de intensitatea și subteraneitatea forței coercitive. Acestora se adaugă mobilitatea imprevizibilă de deschidere, ce le dă posibilitatea unor interrelaționări neprevăzute [169].

Cum ne-a dezvăluit deja „schema" eseului, articulațiile acesteia doar aparent sînt eterogene, existînd în profunzimi un spațiu al continuității elementelor, cu atît mai tensional, cu cît analogia acționează mai aproape de esența metaforei.

Așadar, *discursul sau demersul eseistic* formulează narativ varietatea unității eseului sprijinindu-se pe logica *asociației și disociației* și nu se va opune decît aparent determinismului, păstrînd toate însușirile rotunjimii raționamentului logic, numai că realizează cunoașterea nu direct, ci printr-o suită de intermediari. O primă tentativă de definire o găsim tot la Montaigne : „Ca să aștern mai mult, nu grămădesc decît capetele [170]. Discursul se integrează deci, continuității, replicînd disoluției fragmentariste, și se opune, în interpretarea noastră, oricărei digresiuni generatoare de eseism, ca serie de analogii ce poate pierde legătura între punctul de plecare și cel terminus. Tehnica primului este succesivă, trecerea de la un termen la altul făcîndu-se după încheierea în fond a judecății anterioare. El nu afectează *unitatea cosmosului* eseistic pentru că se referă prin varierea numărului termenilor intermediari la „deschiderea" compozistică. *Discursul eseistic* se integrează astfel categoriei de structură analoagă acelora din unele jocuri de copii, cînd după L. Goldmann. „o structură se află întotdeauna în interiorul alteia și așa mai departe, pînă cînd ajunge la structura globală" [171].

Stilistica *demersului eseistic* se rezolvă după noi în trei momente tensionale : *digresiunea, amînarea* și *revenirea,* toate subordonate imprevizibilului oricărei imagini artistice.

Obișnuit, *digresiunea* sau *divagarea* se formulează ca o „îndepărtare de la temă" pentru un scop sau altul. O spune și Camil Petrescu : „Mai ales sistemul digresiunilor, diversiunilor e practicat de critica obișnuită, fie în considerații genetice și psihologice, fie prin abateri care pot să meargă pînă la faimoasele ocoluri în amintirile copilăriei" [172]. Ea este fundamentată de retorică, unde după *narratio* putea urma o digresiune *(egressus excesus),* folosită din

168 St. Cazimir, *Tensiunea lirică,* Ed. Eminescu, 1971, p. 7.
169 Pentru categoria „imprevizibilului" artistic, vezi citată deja, *Previzibil și imprevizibil în epică,* Ed. Acad. R.S.R., 1972, de Gr. Smeu.

170 Montaigne, *Eseuri,* I, *ed. cit.,* p. 393.
171 L. Goldmann, *op. cit.,* p. 157.
172 C. Petrescu, *Teze și antiteze,* Ed. 1971, p. 7.

plin în Antichitate sau Ev-mediu. „Schema" compoziţională implica *revenirea* la temă prin diferite subterfugii (logice, silogistice, stilistice etc.) Secolul al XX-lea şi-l revendică drept un principiu de înaltă virtuozitate stilistică.

„Arta de a divaga — scria M. Eliade — şi a rămîne totuşi în veşnicie — mi se pare un secret pe care majoritatea modernilor l-au uitat... Să nu *continue* nimic, ca într-un roman sau un volum filozofic. Ci s-o ia mereu de la capăt, ca într-o divagaţiune"[173]. În interpretarea noastră digresiunea nu fisurează edificiul autenticului cosmos eseistic, dimpotrivă, şi-l revendică ca un procedeu propriu, pentru că „am constatat că e mai uşor să scriu din nou ceva decît să-l prefaci. Ca şi în arhitectură, adăugirile şi înnădirile strică limpezimii şi proporţiei originare"[174]. Eseistul disociază ca în orice proces al cunoaşterii ştiinţifice sau artistice, determinînd faptul eseistic pe care îl supune apoi unui proces complex, inedit, expresiv, de mobilitate, de asociaţii *pe diferite puncte de vedere*, ceea ce implică un anume *pluralism ideologic* şi un *anti-dogmatism structural*. Se ştie că încă Montaigne îşi publica *Eseurile* în ediţii succesive şi permanent *adăugite*. „Tehnica", va deveni aproape comună şi structurilor eseistice ulterioare, dar şi aici observaţia e comună oricărei opere de creaţie. A existat astfel părerea după care unei opere artistice desăvîrşite nu i se poate adăuga sau retrage nimic fără să dăuneze întregului. Structuralismul demonstrează însă că într-o scriere se poate alcătui o ierarhizare complexă a structurilor operei, de aceea modificarea unui simplu *detaliu* (şi la acestea se referă în fond revenirile şi divagaţiile eseului),

173 M. Eliade, *Oceanografie*, Cultura Poporului, 1934, p. 40 şi 44.

174 P. Comarnescu, *Kalokagathon*, Cercetare a corelaţiilor etico-estetice în artă şi în realizarea-de-sine, Ed. F. C., 1946, „Prefaţă".

nu poate tulbura întregul. Este pe atîtea căi posibil un întreg artistic încît de multe ori un adaos sau o scădere contribuie la îmbunătăţirea operei, iar nu la diminuarea valorii ei. Exemplul cel mai aproape oricărui observator al fenomenului literar este dat de variantele *capodoperelor*[175].

Vom enumera în continuare cîteva din procedeele compoziţionale şi stilistice mai importante de realizare artistică a *digresiunii*. Unul l-ar constitui *repetiţia sau reluarea*, ce constituie după John Stuart Mill[176] una din legile asociaţiei. Ca procedeu artistic îl va iniţia tot literatura modernă a secolului nostru pentru care opera finită este o realitate imposibilă, de aici înlocuirea ei cu eboşul său sau cu procesul de creaţie detaliat. Eseul îl adoptă ca tehnică simţindu-l apropiat „deschiderilor" sale. Se *reia* astfel fie de la volum la volum, fie de la eseu la eseu în cadrul aceluiaşi volum, în formulări identice sau uşor modificate. Un exemplu din eseul lui L. Blaga : sugestiva prezentare a celebrului tablou al lui Van Gogh, *Cîmp cu lan şi chiparoşi* apare întîi în *Probleme estetice* (1924), pentru a reapare încă de două ori în *Feţele unui veac* (1925) ; eseul *Case româneşti* din volumul *Ferestre colorate* este reluat şi dezvoltat în *Spaţiul mioritic* etc.

Reluarea în aceste cazuri (vezi şi M. Eliade, *Fragmentarium*, *ed. cit.*, p. 149 şi 151 etc.) nu înseamnă nici pe departe epuizare ideatică, oboseală a spontaneităţii, cum i-au reproşat unii recenzenţi, ci susţinerea unei idei, a unei unităţi ce i se părea ameninţată de diversitatea propriei materii eseistice, apoi în cazul special al lui Blaga, cultul variantelor colorate ale expresionismului tinereţii.

În *Memorialele*[177] sale, V. Pârvan va proceda aproape liric, (sau epopeic), realizînd demersul prin-

175 Vezi pentru amănunte Kurt Mitchells, *art. cit.*
176 Vezi A. Dumitru, *Istoria logicii*, *ed. cit.*, p. 650.
177 V. Pârvan, *Memoriale*, Cultura naţională, 1923.

tr-un *refren* : „Cîntați eroi, reîntorși din moarte, imnul eroilor cari au biruit prin moarte. Cîntați cîntecul biruinței etc., notat la paginile 144, 146, 150 etc.

Nota eseistică ar constitui un alt procedeu de reluare avînd un evident punct de plecare filologic, de identificare a sursei sau comentariu. Camil Petrescu va clădi o adevărată estetică a *notelor* atît în romane cît și în eseu. „Notei" îi corespunde în dramă comentariul autorului, procedeul în eseu sau roman ținînd de același *dramatism al ideii*. Ele sînt adăugate aproape la fiecare nouă reeditare a textului, lăsîndu-l astfel pe acesta nealterat în prima lui redactare. De multe ori nota se transformă ea însăși într-un eseu independent. Astfel *Delimitărilor critice* despre *„limba literară"* apărute în 1924, li se adaugă un *„Post-scriptum"* în 1936 ce răspunde unor luări de poziție în epocă, față de punctul său de vedere. Alteori „notele" ca *addenda* (vezi și *Adenda la „Falsul tratat")* se multiplică și însumate celor curente, de subsol, creează o puternică impresie de mișcare, de dinamică a gîndirii, de mobilitate și febrilitate receptivă. Nu-și începuse Montaigne *Eseurile* adnotînd „Viețile" lui Plutarh ?

„Nota eseistică" mai implică *perspectivitate*. Adăugînd informații ea nu desăvîrșește corpul scrierii care se opune noțiunii de „finit", ci-l complementează făcîndu-l susceptibil întregirilor continue pe linia receptării prin lectură. Din aceleași considerente, lăsînd afirmația inițială neștirbită, nota o poate *contrazice*, dar niciodată *rectifica*. „Mi-am luat seama, sau ca să zic mai adevărat, după ce am scris acestea, am aflat că... etc." [178] scria și Al. Odobescu în *Pseudo-Kyneghetikos*. O primă inovație în acest sens cunoscuse literatura română prin I. B. Deleanu care se *multiplica* ca individualitate complexă și contradictorie în reluările pseudo-comentatorilor din

178 Al. Odobescu, *op. cit.*, II, p. 139.

subsolul paginilor, menținînd mereu trează ideea dialogului. Revenirea ca *addendă* devine intensiv dramatică și în jurnalul eseistic al lui I. Biberi, *Căutare*, prin confruntarea permanentă dintre text și realitate. Prima pagină este datată 17 iunie 1948 și enunță motivul : „Microfizica actuală neagă reprezentarea intensivă a universului și o înlocuiește prin formulă algebrică... Mă întreb mereu : este această atitudine mentală o expresie a unei inteligențe formate în disciplinele matematice, sau ne aflăm în fața unei structuri intelectuale mai generale, opuse formației intuitive, orientate către o reprezentare directă a lumii ?" [179]. „Căutarea" răspunsului la întrebare cunoaște următoarea sinusoidală a timpului : adăugat la 13 august 1951 ; aceeași zi ; cîteva ore mai tîrziu ; intercalat la 12 august 1948 etc. Alteori nota comportă valoare de virtuozitate literară, de pitoresc stilistic, ca în următorul exemplu cules din M. Sebastian, „P. S. Bag de seamă, după încheierea acestor rînduri, că am uitat să îndeplinesc un oficiu de prezentare, pe care îl obișnuiesc : citatele" [180] etc.

În acest context compozițional, un rol deosebit îl vor avea *formulele de digresiune*, echivalentele conjuncțiilor în ansamblul frazei. Ilustrarea acestora se poate lua de oriunde : „să răpim aici locul pentru o povestire", „aș mai spune o poveste citită de mine despre el în privința asta", (Montaigne) ; „mă opresc, căci mi se pare că, fără știrea lui Dumnezeu și a cititorilor am început...", „nu știu însă cum și ce fel ne aduse vorba a pomeni despre grauri" (Al. Odobescu) etc.

Ne amintim cum, comentînd procedeul, G. Călinescu scria că Odobescu „schițează cancanul pe scara rulantă a bibliotecii lui" [181], cînd la fel de spe-

179 I. Biberi, *Eseuri, ed. cit.*, p. 200.
180 M. Sebastian, *op. cit.*, p. 373.
181 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, ed. cit.*, p. 308.

cific îi este și scrisului său : „să lăsăm deocamdată pe A. Gramsci și să facem și noi puțină analiză literară „integrată" etc.

Amînarea este întreținută de inteligență și fantezie, prima realizînd în disociație *izolarea prin abstracție*, adică alegerea *unui singur punct de vedere* și inhibiția celorlalte [182]. Disociind, facem dialectică, asociația marcînd gradul de expresivitate artistică prin apropierea unor realități cît mai disparate. O formă condensată a acesteia o constituie *paradoxul ;* în aceeași ordine de idei, însă, pe relații de natură diferită : *anecdota, grotescul, ironia* etc. Crescînd din disociație, revenirea prin asociație devine o afirmație negativă, polemică totdeauna, dialectică, fiindcă fantezia poetului modern — observa Gr. Smeu — „își aruncă luminile mereu în față, sondînd necunoscutul, căutînd neîncetat să asocieze ceea ce în realitate era disparat. Fantezia artistică este acum mai accentuat vizionară tocmai în sensul că renunță la patetismul sentimentalismului personal, oarecum exterior și devine mai constructivă, mai stăpînă pe sine, propunînd esențe noi" [183].

Amînarea este favorizată și de valorile inedite ce oscilează între *exprimat* (cuvînt) și *subînțeles* (tăcere), ca la I. Voronca, de pildă, care era fascinat de „devierea gîndului prin cuvînt, alunecarea într-o cale Lactee de imagini" [184].

Legăturile de revenire sînt încorporate primar virtuților tensionale ale *pretextului eseistic* ca element stimulativ bivalent. „O frază nouă se recunoaște după efortul ghicit în fiecare cuvînt, de a clădi punți drepte între emoție și expresie — observa și M. Sebastian. De aceea chiar imaginea, altădată-n estetica simbolistă numai drept un accesoriu creator

182 Vezi M. Ralea, *Scrieri din trecut*, II, *ed. cit.*, p. 160 și urm.
183 Gr. Smeu, *op. cit.*, p. 33.
184 I. Voronca, *A doua lumină*, *ed. cit.*, p. 79.

de atmosferă asemănător rimei și ritmului, astăzi capătă valoarea personală a unui arc tăind conturu-rile fixe ale obiectului, apropiindu-l și făcîndu-l înțeles. Stabilește în singurul fel cu putință, relații de artă între lirism și anecdotă" [185].

Revenirea se realizează și ea totdeauna pe planul cunoașterii raționale, logice, depinzînd de *funcțiile memoriei* ca fixare, conservare, recunoaștere. Procedeul ține și de caracterul de *audiență* al genului, de funcțiile sale de difuziune (fără a se confunda, precizăm, cu *popularizarea*), pentru că „este cunoscut, o afirmație emanată de la o autoritate recunoscută, afirmație repetată și reluată sub diverse forme, ar fi un principal mijloc de a infiltra o părere", nu prin plantare din nou, ci prin altoire, „schema oricărei convingeri active" [186].

Să reamintim că încă Montaigne, invocînd lipsa memoriei, subînțelegea prin modestie, caracterul implicat al ei. „Și dacă sînt un om oarecum citit, nu-s om să țin minte" [187]. Necesitatea memoriei o întărește și F. Bacon considerînd-o „facultate esențială a omului" [188] la care însă amîndoi adaugă *apetitul* și *imaginația* [189] pentru că discuția menținută altfel se desfășoară pe un plan superficial al logicii, cel al analogiei, de unde și caracterul mai puțin afectiv al comparației, de exemplu, la care imprevizibilitatea tensională a termenilor este totuși limitată de semnificația celui secund, de obicei unul concret.

Nu întîmplător în secolul al XX-lea va apare o întreagă literatură a *uitării* [190] pe de o parte (vezi pe

185 M. Sebastian, *op. cit.*, p. 41.
186 C. Petrescu, *Sensul unei conferințe, Teze și antiteze*, ed. 1971, p. 206.
187 Montaigne, *op. cit.*, I, p. 393.
188 Bacon, *De dignitate et augmentis scientiarum libri novem*, v. 1.
189 *Ibidem*, IV, 3.
190 E. Papu, *Memorie și univers captiv, Din luminile veacului*, E.P.L., 1967, p. 133 și urm.

tînărul Herne din romanul *Întoarcerea lui Don Quijote* de Chestertorn, care interpretînd ca actor amator rolul cavalerului medieval, nu mai poate ieși din el, adoptîndu-și prin uitarea integratoare, o nouă identitate), dar și cea a înfrîngerii uitării prin *memorie*, ca la Proust, fenomen subtil interpretat de eseul lui Edgar Papu.

Imaginația are rolul unui mijlocitor între *simțuri și rațiune*, pe de o parte, și *voință* pe de alta, și care, declarat sau nu, stă la baza farmecului creației artistice (inclusiv eseistice). *„Fortis imaginatio generat casum* (Cînd e puternică o închipuire prilejuiește întîmplarea) — spun cărturarii. Eu sînt dintre cei care simt foarte tare îndemnul închipuirii" [191], va mărturisi și Montaigne. Memoria se realizează astfel eseistic numai pe planul fanteziei, categorie de acuitate în toate situațiile sociale critice [192]. Interpretate ca antagonice, memoria și fantezia se sprijină totuși, iar din natura relației lor crește *tensiunea artistică* a operei. Fantezia prin structura ei, tinde către dezmembrarea realului, nu în sensul unei repudieri simpliste și absolutizante a realității, ci ca o spiritualizare a acesteia pe fondul unor „capricii" constructive ale imaginației. Se reactualizează astfel propoziția ce mai trece drept o erezie a lui Bachelard că *„activitatea poetică constă în dezmembrarea imaginilor"* [193]. Ea realizează varietatea în eseu, iar memoria, coerența *unității*, fiindcă ultima, dintr-o tensiune permanentă, virtuală (deși oprită dintr-o cauză oarecare), nu se uită. „Ați avut vreodată senzația funcțiunii memoriei ? întreba retoric M. Sebastian. Să o simți mișcîndu-se și crescînd, dezlipindu-se de creieri ca un gest de mînă, sporind ca un elan înaintea unui salt. Este o rară adîncire în sine această sen-

191 Montaigne, *op. cit.*, I, p. 89.

192 Vezi E. I. Batalov, *Voobrajenie i revoliutiia*, în : *„Voprosî Filosofii"*, nr. 1, 1972, p. 68-80.

193 Vezi R. Barthes, *Despre Racine*, Univers, p. 203.

zație cinetică a memoriei și o emoție organică întru atît de voluptoasă încît trebuie să păstreze în firea ei — poate — o potență de sexualitate divină" [194]. M. Ralea vorbea chiar de valoarea de „răzbunare" a memoriei, ca modalitate, fiindcă fidelă, exactă, memoria nu este propice creației [195].

Și revenirea este sprijinită în construcție de *formule*, ca și în cazul digresiunii : „dar să ne întoarcem la povestea noastră" (Montaigne), „dă-mi dar voie să mă întorc iar la vorba de mai nainte" (Odobescu), „să revenim" la oile noastre, adică la literatură" (G. Călinescu) etc., etc.

Asociația ca revenire întreține apoi ideea *comparatismului* și a „afinităților elective", atît de specifică eseului. Eseul poate urma și calea *asociaționistă*, mai comodă, dar el *pune în relație* mai ales elementele de *individualitate* (impropriu numite de *diferențiere*, fiindcă poate exista specific și în *asemănare)*, teritoriu la fel de fertil, cel puțin ca și primul. (Apropierea nesemnificativului ține, după o exprimare a lui Vl. Streinu, de „cărturarismul coincidențelor" ca în orice eseism).

Pe acest teritoriu major al asociațiilor se realizează și *corespunderea* simbolistă, precum și întreg demersul eseistic ca în următoare *„Clasificare muzicală a sistemelor filozofice"* aparținînd lui M. Ralea :

Kant — Bach
Nietzsche — Wagner
Schopenhauer — Berlioz
Goethe — Beethoven etc. [196]

Din acest moment devin posibile asociațiile la nivelul *„sistemului artelor"* în eseul interbelic, după ce Lessing pledase pentru diferențierea lor. Concepția nu e străină unui anume sincronism sintagmatic, ce a favorizat apariția în epoca modernă a multor

194 M. Sebastian, *Eseuri, ed. cit.*, p. 23.

195 M. Ralea, *Scrieri din trecut*, III, *ed. cit.*, p. 175.

196 M. Ralea, *op. cit.*, p. 299.

științe de sinteză, de „graniță“ vorbindu-se chiar de „fecundarea încrucișată a științelor“ [197].

— „Cum, tovarășe profesor, de la turnurile din Saschiz și Neltau-Cisnădie și portretul lui Lazonius, de la Alba-Iulia, treceți la instrumentele de coarde ?

— Da, tinere, muzica este rudă cu arhitectura...“ [198].

Ca în oricare asociație și în cea eseistică poate intra o fărîmă de *adevăr*, nu ca descoperire, ci mai mult ca adîncire, o bună doză de *îndrăzneală*, uneori chiar și de *glumă*, ceea ce întreține, pe lîngă altele, *savoarea eseistică*.

Se adeverește, astfel, și din punct de vedere al compoziției, caracterul *sui generis* al individualității eseului, ca *o nouă tentativă de poetizare a structurii subiectului operei*. Ce forță orientează itinerariul atît de seductiv al eseului ? Nevoia de informație, tensiunea ideii, fascinația metaforei ? ! Greu de spus, dar cu siguranță că toate și încă ceva.

Avînd în vedere cele spuse pînă aici, credem că putem încerca și o schițare de teorie a *contextului literar* specific demersului eseistic, prin raportare la celelalte contexte beletristice. Deși încă insuficient aprofundată chiar pentru noi, numirea totuși a unor elemente de esențialitate pentru niște dezvoltări autonome viitoare, o credem totuși binevenită.

Necesitatea de a judeca oamenii, fenomenele în context este veche. „Orice om adevărat este o cauză, o țară și o epocă“ — scria, de pildă, Emerson în *Încrederea în sine*, iar în *Oameni reprezentativi* : „Cel mai mare geniu este cel mai îndatorat dintre oameni“.

S-ar putea considera, de aceea, în liniile lui fundamentale, ca specific *liricului*, *contextul punctului* (sau *independenței), de tipul :*

197 Vezi V. Săhleanu, *op. cit.*, p. 127.

198 G. Călinescu, *Cronicile optimistului, ed. cit.*, p. 162.

A. . . . .

B. . . . .

C. . . . . etc.

în care ipostazierea *eului* poetic se afirmă într-o desfășurare de unități independente. Unitatea structurală poate fi versul, strofa, fragmentul sau chiar întreaga poezie. Deși „închisă“ în final prin punct, creația rămîne deschisă în perspectiva altora similare ce conduc la „variațiuni pe aceeași temă“, iar la urmă, la universul poetic.

Epicului i-ar putea corespunde un context al *virgulei* (sau *consecuției)*, de tipul :

A. . . . . ,

B (b). . . . . ,

C (c). . . . .

în care firul tematic se dezvoltă într-o creștere, amplificare unidirecțională, pe momentele compoziției clasice (expozițiune, intrigă, desfășurare etc.). Structurile narative moderne au convertit sensurile și ordinea categoriilor clasice citate mai sus, dar nu pot pierde *fabula*, deci *desfășurarea*, care rămîne oricum a virgulei.

Eseului i-ar corespunde un context al *punctului și virgulei*, de tipul *ancadramentului* arhitectural, verificat și de alte structuri literare, cum ar fi cunoscuta *O mie și una de nopți* [199] și tradiția ei. Amintim o formulare a lui D. I. Suchianu : „la scribii de condei, vioi... frazele sînt legate unele de altele într-un fel de înlănțuire cauzală, pur lingvistică, unde pivotul îl alcătuiește, invariabil, un adjectiv din fraza precedentă“ [200]. Un astfel de context s-ar putea reprezenta grafic, astfel :

199 Vezi și T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

200 D. I. Suchianu, *Aspecte literare, ed. cit.*, p. 115.

A. . . . . ;
b. . . . . ;
c. . . . . ;
d. . . . . ; (... etc.)

Contextul ancadramentului verifică la eseu deopotrivă *fraza* și trimitem spre ilustrare doar la excelentele analize întreprinse de T. Vianu asupra stilului lui Al. Odobescu [201] cît și *compoziția*, cum am ilustrat în altă ordine de idei.

Dacă stilul tragediei a dictat întreaga estetică a clasicismului, cel al liricului — estetica romantică, secolul al XX-lea își apropie, într-o reprezentativă direcție a sa, stilul eseistic, dovedind prin aceasta că „nimeni nu scrie într-un fel sau în alt fel, pentru că vrea“ [202], dar și că orice stil e revelator. Un asemenea context se descoperă cu un necesar efort ce-și asumă sensuri estetice și dialectice. Reluăm o asemenea impresie notată de L. Blaga în urma unei convorbiri cu marele diplomat român, Nicolae Titulescu. „Am fost nevoit să fac eforturi din cele mai grele pentru a-i putea urmări dialectica, eu, care eram, oricum, destul de obișnuit, din alte domenii, cu salturile de la premise trecute sub tăcere — la concluzii, ce par mai mult surprize decît concluzii“ [203].

Se susține încă o dată, așadar, că *„ordinea exterioară“* a eseului e aparent dezordonată, ascunzînd totdeauna sub ea un context rotunjit, construit, arhitectonizat ca în cazul tuturor creațiilor de structură clasică. Definirea genului și prin *caracterul mozaic* al acestuia se susține numai printr-o operație preliminară de abilitare sau reabilitare a sensului (cum făcuse Eminescu pentru Odobescu), ca *varietate, diversitate, nuanțare,* calități incontestabile oricărui stil ce, respectîndu-se, își refuză monotonia. Doar

201 Vezi T. Vianu, *Studii de stilistică*, E.D.P.
202 M. Sebastian, *Eseuri, ed. cit.*, p. 177.
203 L. Blaga, *Fețele unui veac, ed. cit.*

lipsa de organizare, curiozitatea nestăpînită, febrilă, duc la juxtapunere și coordonare în epică (vezi *reportajul*). Articularea construcției impune coerența ansamblului, tihna creației, dialectica narativului. *Vocația literaturii noastre pentru eseu* își găsește și în aceasta un sprijin, fiindcă în ansamblul ei, literatura română nu este monotonă prin regăsirea unor direcții uniformizatoare, dimpotrivă, originalitatea ei stă și în capacitatea de sinteză superioară a contrariilor sau nuanțelor, în marea ei varietate.

TIMP ȘI SPAȚIU

Spre deosebire de celelalte arte, cum ar fi pictura sau sculptura, „literatura narativă“, *istorisirea* deci, este o artă temporală care ne face să ne gîndim la o succesiune, cronologie în timp. Așa se face că dintre toate celelalte manifestări artistice, literatura este poate singura care poartă amprenta timpului și cunoaște astfel procesul învechirii, fixînd conceptul de „literatură veche“ [204].

În epica tradițională, construcția urmează o succesiune temporală foarte ordonată a episoadelor, concretizată în clasicele momente ale „compoziției“. Și tot în această literatură, chiar în cea mai „informativă“ dintre ele (romanul istoric sau realist al lui Balzac), există o diferență esențială în relatare din punct de vedere al timpului. „Un personaj de roman — pentru a cita dintr-o documentată *Teorie literară* se deosebește de o figură istorică sau de o persoană din viața reală. El este făcut numai din propozițiile care-l descriu sau i-au fost puse în gură de către autor. El n-are trecut, n-are viitor și uneori n-are nici o continuitate în viață“ [205]. Convenție literară,

204 Vezi V. Florescu, *Conceptul de literatură veche*, E. S., 1968.
205 R. Wellek, A. Warren, *op. cit.*, p. 50.

opera stă și sub semnul convenționalismului timpului chiar și în cele mai naturaliste înfățișări. A existat o condiționare temporală foarte bine precizată în vechea literatură ; epopeea trebuia să-și consume acțiunea într-un an, tragedia într-o rotire a soarelui etc. În literatura picarescă, succesiunea temporală era condiția *sine qua non* a definirii ei ; Goethe desăvîrșea în secolul al XVIII-lea formula *„Bildungsromanului"* ; alți romancieri vor cuprinde în secolele următoare evoluții de familii (ciclul zolist sau *Casa Buddenbrook)* sau chiar de societăți *(Război și pace, Forsyte Saga* etc.).

Literatura secolului nostru caută să scape de destinul ei temporal, adoptînd tehnica „autoreflexivă", de aceea și tradiționalul *narativ* este alterat în structura lui clasică. Se pot cita inovațiile aduse în acest context de V. Woolf, Joyce, Kafka sau Proust.

O deosebită stringență va căpăta problematica timpului mai ales în literatura existențialistă, astfel încît, cea mai mare parte a autorilor contemporani au încercat — după exprimarea unui comentator al fenomenului — „să mutileze timpul".

Timpul interesează eseul din mai multe puncte de vedere. Se poate observa, de pildă, în epocă o aversiune mult generalizată pentru timpul prezent, considerat eminamente cel al trăirii biologice. Mîntuirea lui Faust o soluționase Goethe prin viziunea viitorului, concepîndu-l pe om ca un „distrugător de prezent". Începînd cu mijlocul secolului trecut cînd vîrtejul evenimentelor îl determina pe „financiarul american să stea cu mîna pe telefon ca să nu scape momentul care poate trece ireparabil" [206], se creează *angoasa* pentru prezent. Dispariția ideii de timp se realizează concomitent (dintr-o necesară consecvență) cu disprița categoriei de totalitate, întrunind alte două structuri fetișizate, atemporale, *momentul* și *eternitatea*.

206 M. Ralea, *Valori, ed. cit.*

Trăirea prezentului se face însă, în fond, deosebit de acut, de aici depășirea lui în două orientări polare : utopia viitorului sau conservatorismul trecutului. Confesiunea, memorialistica celui mai în vîrstă înseamnă retrăirea trecutului, cea a adolescentului vizează intensitatea lui „ce va fi", ce ține de curiozitate și receptivitate. Omul în vîrstă evită viitorul, îl știe, adolescentul îl caută, îl dorește. Din impasul acestei auto-depășiri prezente M. Ralea va defini omul ca fiind ființa care amînă, iar J. P. Sartre, ca ființa care face proiecte. Filozofic, Bergson va distruge prezentul prin *„durată" (nous allons avoir été*, „vom fi și atunci, tot ce fusesem pînă atunci"). „Omul își alege — spune M. Ralea — de obicei, o comportare care oscilează între regret și speranță" [207], cam ceea ce ar defini, aproximativ, complexitatea simțirii *dorului* românesc.

Depășirea impasului temporal o va realiza *eseul* prin înlocuirea cauzalității cronologiei cu o nouă ordine interioară, *culturală*, cerută de mobilitatea ideii ca materie eseistică pe care am numit-o *discurs eseistic*. Acesta nu exclude, ci topește permanent în celelalte valori prezentul, ca timp al justificării *moralismului* eseistic.

O trăire eseistică a timpului *aproape* proustiană (eseul nu realizează totuși integral convertirea timpurilor ca la scriitorul francez, care este în fond, prin funcționarea memoriei, tot cauzală) o realizează E. Bucuța în *Crescătorul de șoimi*, eseu antologic. Acesta debutează confesiv, prima frază fiind construită printr-o valoare temporală de rememorare, cea a imperfectului. „N-aù trecut zece zile de cînd căutam din piața cu geamie a Bălăcului coasta care fuge albăstrindu-se tot mai mult spre Valea fără iarnă. Dar în ziua aceea coasta nu se vedea...". Nu se vedea, pentru că din văzduh, accentuînd nedumerirea autorului, „începură să cadă fulgi mari". Ten-

207 M. Ralea, *Scrieri din trecut*, I, *ed. cit.*, p. 295.

sionarea emoției culminează prin suprapunerea peste întreg acest context senzorial a unui semnal cu valoare de stimul. „Un țipăt, mult mai ascuțit decît al pescărușului trecea pe sus..." Legăturile memoriei afective se declanșează „poate pentru că îmi venise în cap vorba vînătorului de-aseară, de la cerc, povestind în limba lui peltică de cetățean proaspăt, pe unde se face trecerea becațelor ce avea să le pîndească azi, poate pentru că în țipătul acela de zburătoare din înalt și în revărsarea de fulgi era ca o scenă de vînătoare de basm, cu sultani sub turbane și curteni tineri în caftan de mătase galopînd neauzit", fiindcă „povestea cine s-a povestească" ? Morala acestei povestiri alegorice constituie doar pretextul aprofundării problemei culturale ce va urma despre răspîndirea cărții la noi, fiindcă iarna a fost dintotdeauna pentru sat anotimpul lecturii.

Dezbaterea chestiunii se desfășoară într-o condensare și pătrundere de esență, fiindcă după terminarea ei (6 pagini), colindătorii încă nu-și terminaseră colindul început înaintea gîndului eseistic al scriitorului.

„Deznodămîntul" eseului se încadrează în tradiția genului. *Revenirea* discursului eseistic la punctul (relativ) inițial, după ce înconjoară în înlănțuirea demonstrativ-afectivă spațiile dezbaterilor culturale, se realizează printr-o glumă. „Dar Crăciunul fără iarnă de anul acesta, marele răspînditor de cărți și moș prieten al gîndului și al vegherilor cu povești, ne-a dus poate prea departe. Eram în primejdie să pierd pe Turcul peticit al Balcicului, care aduce aminte de vechile învoieli de șoimi de vînătoare ale Domnilor noștri cu Țarigradul. Unde rămăsesem ? Povestea abia începea. Steaua cu corn luminat mai era încă la fereastră...".

Determinismul de toate felurile (individualist, spațial, temporal etc.) nu-și putea asocia ca trăire decît tragicul existențial (nu e semnificativ faptul că

drama depășește ca realizare în epocă comedia ?) pentru că „dezvoltarea conștiinței moderne amenință să meargă către o relativă slăbire a conștiinței individuale, prin riguroasa lor încadrare în rosturile colective. Tragismul, cu brusca lui răscoală a individualității, poate menține o conștiință care se găsește în primejdie de a fi sufocată" [208]. Categoria estetică își revendică, pe coordonate diferite, din nou, o importantă funcție catharsică. Noul erou tragic e supraomul lui Nietzsche sau Ibsen devenit fatalist prin imposibilitatea încadrării și lipsa unui ideal constructiv, realist. Eseul existențialist va răsări tocmai din acest moment filozofic al alternativului incert. (Shakespeare e redescoperit : „to bis aut no to bis"). La noi, concepția determinismului multiplu la tensiuni tragice este încorporată în eseul lui Pârvan sau C. Noica.

Soluția acestui tragism al sufocării prin cauzalitate o găsește eseul în elanul panteist, în tentativa de fuziune a individului cu spații și timpii, „spiritualizîndu-se". V. Pârvan scria despre „creșterea ritmului personal prin unificarea lui cu un ritm cosmic" etc.

Esențial rămîne însă panteismul mioritic, de comuniune, de contopire din regenerare, de revitalizare perpetuă, ca la I. Biberi. „M-am confundat în pulsațiile și frămîntările marilor mulțimi. Am trăit colectiv : am tresărit din toate pulsațiile sevelor din pădurile virgine... Am cunoscut, mai ales, anonimatul materiei. M-am împrăștiat în valurile mării, în stropi și spumă, mi-am ascuțit jerba culorilor în curcubeu, în văzduh" [209]. Împăcarea cu soarta e formula egotismului absurd, al suficienței mediocre, de unde și pășirea eseistică prin timp, către un prezent simbiotic de trecut și viitor : „Recunosc că sînt un

208 T. Vianu, *Filosofie și poezie*, Ed. Casa școalelor, 1943, p. 198.
209 I. Biberi, *Eseuri*, *ed. cit.*, p. 352.

om plin de cusururi, că dacă am unele însușiri, nu le am în măsura atinsă de alții, și cu toate astea n-aș vrea să fiu nici chiar Michelangelo. Aș dori să fiu tot eu. Formula mea mă mulțumește cumplit, deși îmi dau seama că e cu totul imperfectă“ [210].

Pierzînd *desfășurarea narativă* a faptelor eseul păstrează de aceea *semnificația fabulei*. Am văzut, panteismul se oferă ca soluție de evitare a răului existențial simțit la dimensiuni de macrocosmos cînd *„Peștele cel mare înghite pe cel mic“* (G. Călinescu) *„Fabula“* redevine ceea ce mai fusese : *alegorie*, dar mai evidentă în sensurile ei fundamentale : „Aceste coloane răsărite erau de o aliniere perfectă și tocmai asta m-a speriat. Cîtă disciplină, cîtă ordine în invazie !... Așa cum soldatul în luptă nu stă pe loc cînd își vede tovarășul căzînd și-i ocupă numaidecît locul, individul neavînd nici o importanță, unitatea fiind totul, așa făceau și furnicile. Mureau indivizi, dar furniconia era mereu intactă“ [211]. Evadînd imaginativ pe sensurile încorporate fabulei, mai mult decît gustul mierii, eseistul va prețui scurgerea ei voluptoasă, înceată de mineral lichid, amintindu-i de „pădurea cu florile, zumzetul, hărnicia anonimă“ [212].

Filozofic, *fabula eseistică* înțelege un evoluționism panteist aproape indic, care concepe totalitatea existenței efectuată în aspecte succesive. Dezvoltarea zoopsihologiei determină prin ineditul ei o literatură a regnurilor cu vădit caracter moralizator, nu pe linia satiricului clasicist, ci mai degrabă pe cea sentimentalistă a consensurilor cu viața umană (la noi Brătescu-Voinești și alții). Tot de aceea, unii intelectuali se vor integra, la începutul veacului, tendinței regresive a antropomorfizării culturii care

---

210 G. Călinescu, *Cronicile optimistului, ed. cit.*, p. 8.
211 *Idem*, p. 44.
212 *Idem*, p. 273.

redescoperă și amplifică *mitul*, mai mult — ortodoxia, ca în cazul eseului *gîndirist*.

Dacă filozofia materialistă a timpului, o parte a științei vor acționa dezantropomorfizînd oarecum din afară, prin replică, eseul îi convertește dinăuntru sensurile-i, refăcînd gestul creației. Confruntarea gînditorului artist cu valorile lumii devine dramatică (să reamintim numai oscilarea dureroasă la poet între tăgadă și credință), dar are în ea măreția prometeică a măsurării directe a forțelor creatoare („Vreau să te pipăi și să urlu : Este !“). Creatorul însuflețise omul, omul îi desăvîrșește gestul însuflețind arta. „Într-un anume înțeles — spunea L. Blaga — un sculptor bun își *ucide* modelul. Căci sufletul modelului nu se mai simte bine în vechiul trup, el se dorește în corpul celui nou făcut de sculptor. Noul chip i se pare un lăcaș mai potrivit“ [213].

Frecventa reluare a imaginii *Discobolului* (titlu de volum la L. Blaga, de revistă — apreciat și de E. Lovinescu etc.), ce aruncă ca un nou nucleu ergonomic, în și dinspre infinit aștrii, semnifică tocmai optimismul panteist care „colorează ființa intelectuală a omului“ (după P. Zarifopol) depășind cealaltă situație antropomorfă discutată.

„Discul solar se vede încă înainte de a răsări.

Discul solar se vede cîtva timp și după ce apune.

Fizica lămurește perfect acest fenomen. Privind însă lucrurile într-un fel mitic, totul se petrece ca și cum soarele și-ar arunca discul înainte și în urma sa“ [214], formula aforistic L. Blaga. Ca să-și cioplească grinda, lemnarul n-o așază deasupra capului, ci și-o fixează sub picioare, pe pămînt. Cioplirea, gîndea Emerson, nu e numai rezultatul muncii lui musculare, ci și al gravitației universale și al pămîntu-

---

213 L. Blaga, *Ferestre colorate*, Ed. 1968, p. 328.
214. *Ibidem*.

lui întreg. Tot astfel şi artistul : valoarea operei sale trebuie sporită prin convergenţa întregii naturi [215].

Există, desigur, şi un alt sens moralizator al *fabulei* eseistice, pe tradiţia individualizată a genului de la *Panciatantra* sau Esop, mai puţin semnificativ însă, pentru eseu. *Morala* ca şi *fabula propriu-zisă* se esenţializează de cele mai multe ori la eseist, *aforistic,* de aceea aproape toţi vor fi şi autori de sentinţe, majoritatea semănate cu generozitate în intimitatea textului eseului.

Depăşirea determinismului se verifică la eseu şi prin ceea ce vom numi *pe coordonata spaţiului* de astă dată, *cinegeticul eseist*. Poate şi de aceea, nu întîmplător, majoritatea eseiştilor vor fi şi autori de *memoriale de călătorie*. Primordialitatea aparţine şi aici lui Montaigne cu al său *Journal de Voyage*, dar pentru că *memorialistica* face un compartiment distinct în teoria genurilor, nu din acest punct de vedere ne va interesa aici.

Cum se ştie, *sentimentul naturii* se dovedeşte a fi o descoperire sentimentalistă (vezi *„robinsonadele"* sec. al XVIII-lea) şi care a fost amplificat apoi, de *exoticul* romantic [216], deşi *literatura de călătorii* avea o tradiţie mult mai veche, ce merge pînă la cea mai timpurie antichitate (orientul egiptean). Evoluţia capitalismului sedentarizează din ce în ce mai mult. Orice rupere dintr-un context are rezultate dramatice. *„Partir c'est mourir un peu"* devine mai mult decît un vers : un sentiment pentru o parte a intelectualităţii epocii, de unde şi frecvenţa noilor motive literare (mai ales simboliste) a plecării trenurilor, vapoarelor etc. Expresia ultimă a acestui sentiment ce cronicizează acum este dată de literatura în care omul circulă nu pentru a cunoaşte sau

215 Apud E. Lovinescu, *Critice*, I, *ed. cit.*, p. 7.

216 Vezi pentru amănunte Al. Philippide, *Sentimentul naturii şi expresia lui literară*, vol. *Scriitorul şi arta lui*, E.P.L., 1968, p. 9 şi urm.

a se cunoaşte, ci pentru că n-avea încotro [217]. Conflictul se întregeşte în literatura noastră datorită unei predilecţii către autohtonism mai accentuată (vezi problematica *„dezrădăcinatului")*. Românului îi place mai mult să fie gazdă, decît oaspete — observa P. Constantinescu. Îl va fi educat la aceasta şi neîntrerupta vizită a barbarilor în propria-i casă devastată ; iar cît priveşte nevoia de pitoresc, şi-a satisfăcut-o din împrejurările locale, de o bogăţie neaşteptată în asemenea aspecte" [218]. De aceea, şi Camil Petrescu nota : „De patruzeci de ani munca mea cu condeiul nu a suferit nici o întrerupere, în afară de răgazul unor călătorii pe care, totuşi nu le-aş putea *socoti călătorii de plăcere* (s. n.), ci, dimpotrivă, prilej de trudă intensă" [219]. Aceasta nu contrazice însă calitatea de adaptabilitate a românilor, expresie a lucidităţii şi supleţii inteligente [220].

Cartea românească de călătorie va continua în perioada interbelică tradiţiile autohtone ale acesteia, ce începeau cu Dinicu Golescu. Eseistul va încerca şi el, în exotismul deplasării, soluţiile depăşirii crizei generalizate despre care vorbeam (I. Petrovici exclama : „În sfîrşit liber, scăpat cîteva zile de cele trei ceasuri ale vieţii de minister : audienţele, petiţiile şi discursurile" [221]), care dă şi prima măsură a cinegeticului eseistic. Mai importantă însă pentru eseu, rămîne alta.

Debutul *cinegeticului eseistic* la noi aparţine tot lui Al. Odobescu care-i dă şi o cuprinzătoare definire totodată, ceea ce ne determină să zăbovim puţin, în continuare, asupra eseului acestuia, *Pseudo-*

217 Vezi M. Popa, *Home fictus, ed. cit.*, (pentru amănunte).

218 P. Constantinescu, *Scrieri*, III, *ed. cit.*, p. 29.

219 C. Petrescu, *Teze şi antiteze*, ed. 1971, p. 202.

220 Vezi şi M. Ralea, eseul *Fenomenul românesc*, vol. *Între două lumi*, Ed. C. R., 1943.

221 I. Petrovici, *Felurite*, 1928, p. 165.

kynegetikos, pe linia identității dintre *vînătoare, cinegetic* și *artă*.

I se părea teoreticianului că originile artei trebuie căutate undeva în aplecarea primară, instinctuală a omului, către vînătoare. „Tu ai spus, la începutul cărței tale, că vînătoarea este o aplecare firească a omului, veche ca și dînsul ; eu voi adăoga, tot spre lauda vînătoriei, că acest instinct a înlesnit chiar omului primele sale inspirațiuni artistice..." [222]. Un nou zeu își revendică astfel privilegiile ctitoriei artistice. În acest sens însăși înclinația către exagerare specific vînătorească, cum o dovedește și clasica parabolă a „vulpii ce era să rămînă bearcă", nu este altceva decît imaginație creatoare, artistică.

Registrul emotiv al unei asemenea îndeletniciri este deosebit de larg ca modalități. Gustul amar al înfrîngerii sau dimpotrivă, bucuria trofeului, ori dorul iubitei rămasă departe în aceste peregrinări cinegetice de existență sînt tot atîtea motivații pentru transpuneri muzicale, sculpturale sau picturale. Două principii ar direcționa, ca legi generale, întreaga viață a universului, consideră Odobescu : „Vînătoare și Amor" [223]. Identificarea ideii de vînătoare cu arta și a artei cu „adevărata expansiune a spiritului unui popor și al unei epoce" [224], justifică deci, de ce s-a oprit Odobescu la acest motiv, care merge așadar, prin însăși materia sa, către esențe.

Din aceste condiționări sociale și filozofico-estetice naște specificitatea eseului odobeștean, definit în cea mai succintă exprimare ca *itinerar spiritual*. Dacă „gesturile-mi stătătoare și trîndava-mi fire nu m-au iertat să devin vînător" [225], cum singur se autodefinește, pe spațiile și timpurile artei se va dovedi însă un neobosit peregrin. Odobescu păstrează mult din plăcerea povestirii rapsodului popular. „Intenția noastră n-a fost însă de a povesti viața folositoare și zbuciumată a postelnicului Constantin Cantacuzino..." [226] scrie el în *Cîteva ore la Snagov*, dar o povestește. Și totul dintr-o „lăcomie literară" [227] unică, de a iscodi și afla, dar mai ales de a mărturisi. „Pribegia pe răzoarele literaturii" este ajutată de „imaginațiunea, sufletul și mintea" scriitorului [228], o „minte poznașă" [229] care din desfătări intelectuale ocolește monotonia. „Dar pentru mine, călător cu gusturi netărmurite și setos de a cunoaște țara cu tăinuitele-i comori... mărturisesc că acea linie monotonă ce-și destinde așternutul său gronțuros de pietriș gălbui, peste țarine și livezi... îmi pare un ce anormal... Am chiar nespusul urît ce mă stăpînește îndată ce trăsura începe a mă legăna într-un chip monoton" [230]. De aici digresiuni neașteptate ca și potecile munților, care nu știi unde încep și unde sfîrșesc, punctate de elemente de legătură ca acestea : „mă opresc, căci mi se pare că, fără știrea lui Dumnezeu și a cititorilor, am început"... „Nu știu însă cum și ce fel de aduse vorba a pomeni despre grauri..." „Dă-mi dar voie să mă întorc iar la vorba de mai nainte..." și multe altele [231]. Pentru multiple analogii posibile cu specificul eseului ca gen numim aici *metafora muntelui*, care, începînd cu Odobescu, devine în literatura noastră o adevărată seducție a cinegeticului eseistic.

Ideea *cinegeticului ca mobilitate eseistică* este continuată și nuanțată în secolul nostru. „Mersul ca și proza are întotdeauna un obiect precis. E un act îndreptat spre vreun obiect cu scopul să-l ajungem.

222 *Pseudo-kinegetikos, ed. cit.*, p. 165.
223 *Ibidem*, p. 187.
224 *Viitorul artelor în România, ed. cit.*, p. 13.
225 *Pseudo-kynegetikos, ed. cit.*, p. 127.

226 *Ed. cit.*, p. 64.
227 *Idem*, p. 143.
228 *Idem*, p. 127.
229 *Idem*, p. 211.
230 *Cîteva ore la Snagov*, p. 23.
231 Vezi p. 311, 133, 143 etc.

Sînt circumstanțe actuale — natura obiectului, nevoia mea de dînsul, puterea dorinței mele, starea trupului meu, starea terenului — disocia P. Valéry — care poruncesc mersului ce „tempo" va avea, care îi hotărăsc direcția, iuțeala și sfîrșitul. Toate proprietățile mersului decurg de la aceste condiții ale momentului și care se împletesc *numai o dată* în fiecare ocazie" [232]. Aceasta va fi topografia literară modernă a prozei lui Proust, de exemplu ; M. Ralea va vorbi în termeni freudiști despre *„refularea"* prin călătorie [233] etc.

Lectura unei asemenea scrieri cu care eseul se aseamănă aici are ceva din mobilitatea vie a unui neuitat drum pe valea Prahovei, după autodefinirea plastică a eseului însuși. „Drumul se îngustează de la Bușteni la Predeal, uniform, strîns de o parte și de alta între stîncile aproape ale acelorași Bucegi. Nici peisajul nu își schimbă lărgimea, nici albastrul nu este mai albastru peste același verde... Un pas : valea Timișului. Un singur pas și o altă lume. O singură cotitură și o altă țară" [234].

Ceea ce-l impresionează pe eseist nu este atît *pitorescul* turistic al priveliștilor, cît *atmosfera* precipitată de dinamica momentelor de asociere și disociere, după care „fiecare kilometru deci, inventa un sistem de distribuire a motivelor decorative" [235]. „Prima condiție a unei excursii folositoare și frumoase — considera și Camil Petrescu — e să fie scurtă, grăbită și superficială ca să poată prinde singura realitate sesizabilă cînd ești pe tărîm străin: atmosfera. Altminteri e necesară trudă și studii îndelungi și temeinice, adică făcute acasă, în bibliotecă, mult pe îndelete. Adevărul începi să-l pipăi

---

232 Apud I. Pillat, *Portrete lirice, ed. cit.*, p. 255.
233 Vezi M. Ralea, *Valori, ed. cit.*, p. 108.
234 M. Sebastian, *Eseuri, ed. cit.*, p. 64.
235 *Ibidem*, p. 552.

singur cînd a devenit element de laborator, îl pui în raft, îl dai jos, compari, notezi, îl împachetezi din nou sau îl lași numai deoparte, pe birou, pentru a doua zi" [236].

Mobilitatea eseistică se definește și aici nu atît prin natura momentului în sine, prin calitățile sale intrinsece, cît mai ales prin dialectica desfășurării lui, fiindcă natură înseamnă spontaneitate, libertate.

Dar *reîntoarcerea* este o lege a călătoriei, chiar dacă, după Kayserling, „drumul cel mai scurt de la mine însumi este de jur împrejurul globului" [236]. O altă mare determinare eseistică a cinegeticului este, așadar, cea de *autocunoaștere*. Relația se aseamănă întrucîtva cu natura picarescului renascentist la care modificarea contextului favoriza evidențierea personajului, de aceea, literatura germană va lansa pe lîngă un „Bildungs-roman" și un „Bildungs-essay".

M. Ralea în *Memorial de călăotrie în Spania*, T. Vianu în *Imagini italiene*, Al. Rosetti în *Note din Grecia*, N. Iorga, N. Condeescu, I. Petrovici, P. Comarnescu și alții „înarmați cu valori scoase din cărți, au pornit să-și identifice mai mult impresia unor lecturi decît un suflet propriu cu alte suflete" [236]. Călătoria devine în aceste situații pre*textul* desfășurării unor meditații și forme literare ce converg în final către *autoregăsire* individuală, sau *protest social*, fiindcă, spunea și M. Eliade, „călătoria este cel mai aprig dușman al simțului proprietății" [236].

Și de data aceasta *eseul* depășește stricta informație (chiar cu certe valori literare) a *reportajului*, gen specializat pe alte coordonate, cum prea bine se știe, dar cu care se confundă deseori.

---

236 C. Petrescu, *Rapid-Constantinopol-Bioram*, Ed. C. R., p. 4.

LIMITAREA

Limitarea exterioară a oricărei compoziții artistice, întinderea ei este totdeauna condiționată, deși mărturiile unui anume relativism compozistic sînt frecvente în definirea sau autodefinirea genurilor. P. Valéry scria de pildă că „un poem nu este niciodată isprăvit. Un accident îl determină totdeauna, dăruindu-l publicului : oboseala, cererea editorului sau încolțirea unei poeme noi. Niciodată însă starea propriu-zisă a operei... nu ne spune că n-ar mai putea fi împinsă mai departe, schimbată sau considerată ca o primă aproximație sau ca origine unei cercetări noi" [237]. M. Eliade spunea și el : „Caietele de față au un număr provizoriu de pagini. Puteau avea numai pe jumătate, sau de zece ori mai mult. Așa cum le-am gîndit, așa s-au publicat" sau „Cartea aceasta nu are nici început nici sfîrșit. Poate începe foarte bine de la ultima pagină. Putea începe oriunde. Căci, asemenea unei gîndiri soliloquii — nu probează nimic, nu dărîmă nimic și, mai ales, nu epuizează nimic" [238]

Interpretînd faptul Th. W. Adorno arăta că eseul „nu începe cu Adam și Eva, ci cu ceea ce vrea să discute : el spune ce-i aduce muza și sfîrșește unde simte că i-a venit sfîrșitul și nu acolo unde parcă n-a mai rămas nimic. În acest mod el sugerează mobilitatea" [239].

Alte mărturisiri eseistice privesc compoziția ca pe un act deliberat, calculat, cunoscută fiind în acest sens demonstrația lui E. A. Poe din *The Philosophy of Composition*. O astfel de limitare este evident exterioară și neveridică. Importante cu deosebire în

237 P. Valéry, *Littérature*, 1930, p. 46-47, apud T. Vianu, *Estetica, ed. cit.*, p. 275.
238 M. Eliade, *Solilocvii*, 1932, p. 83.
239 Th. W. Adorno, *Der Essay als Form*, în : *Noten zur Literatur*, I, Suhrkamp, Verlag, 1965, p. 11.

acest sens sînt restricțiile impuse de imperativele intime derivate din natura actului creator, a genului artistic etc. Eseistul citează astfel anecdota referitoare la cererea adresată de V. Cousin lui Hegel de a-i rezuma sistemul său filozofic, la care celălalt răspundea : „Domnule Cousin, dacă am scris atîtea mii de pagini, ca să exprim sistemul meu, este pentru că a fost necesar și mai puțin nu se putea să scriu, cu atît mai mult nu aș putea să spun într-o pagină ceea ce am spus în 10 volume" [240]. De asemenea, intuiția lui Proust nu putea încăpea în dimensiunile unei schițe sau povestiri la fel și inspirația naturalistă din ciclul lui E. Zola.

O motivație a dimensiunilor în general reduse ale eseului modern izvorăște din *militantismul estetic* al genului, asemănat celui al *grafiilor* sau mirajului difuziunii tipărite inițiate de Renaștere. Încă Montaigne arăta că „mă arunc de la sine într-o vorbă scurtă pe șleau și aspră" și că „scriu răvașele mele totdeauna în fugă și atît de repede" [241]. Chiar de la apariția lui eseul s-a caracterizat apoi prin eliberarea de orice *„preconceput"*. Scurtimea îi va fi impusă și de *colaborarea sa la periodicele* și magazinele culturale ce l-au definit în consecință. Se adaugă *replica* aglomerării continue de informație, căreia, după scientologul Derok Y de Solla Price i se aplică condiționat *„legea baloanelor de săpun"*, pentru care cel mai mic sparge pe cel mai mare și așa mai departe.

Subliniem însă : *scurtimea genului* nu presupune decît în *pseudo-eseu* sau la detractorii subiectiviști *ușurința elaborării.*

Limitarea lui este dată de suflul intensiv al sentimentului, de tensiunea artistică atît de apropiată celei lirice. „Sînt scurte pentru că le-am scris pe îndelete", spunea fără nici un paradox M. Eliade (vezi

240 Apud V. Netea, *„Viața românească"*, 5, 1972, p. 29.
241 Montaigne, *Eseuri*, I, *ed. cit.*, p. 254.

și citatele „difficiles nugae"). Și această calitate îl face propriu cultivării lui la noi, pentru că, se pare, prolixitatea nu intră în structura creatorului român pentru care un roman fluviu, ca cel al lui C. Stere, de exemplu, era considerat „afară de obișnuita măsură a literaturii românești" [242].

Debutînd la cumpăna intensității maxime a conflictului ideatic, ca în tragedia lui Racine, eseul sfîrșește la fel de neprevăzut, după ce parcurge însă, cum am văzut, un ciclu care, pornit de la un *„fapt pretext"*, revine îmbogățit, deschizînd noi posibilități de urmare, ceea ce-l face perfectibil și-l include compoziției mai largi a volumului sau antologiei eseistice.

Eseul se subordonează și din acest punct de vedere, unei seducții mai generale a sensibilității moderne pentru inedit. De aceea considera C. Noica, de exemplu, că Beethoven este detestabil în *Simfonia a V-a* fiindcă-și anunță cu cel puțin un sfert de oră înainte sfîrșitul, „în comparație cu Bach care nu poate sfîrși [243]. Să reamintim apoi „al XII-lea" capitol al lui Al. Odobescu sau finalurile interogative ale altor eseuri, materializări ale aceleiași deschideri intrinsece. Scria și Voltaire că arta de a nu plictisi este de a nu spune totul.

242 I. Chinezu, *Pagini de critică*, E.P.L., 1969, p. 97.
243 C. Noica, *Jurnal filozofic*, Ed. Publicom, 1944, p. 11.

VOX HUMANA

„ANOTIMPURILE" LECTURII

Ultima perspectivă pe care o propunem în descifrarea specificului eseului vine din partea elementului de receptare, *cititorul*, rotunjind astfel un excurs suficient de anevoios în multiplele determinări ale genului. Nici de data aceasta faptele nu vor fi prea simple, în primul rînd, pentru că o anumită mentalitate economicistă a secolului al XIX-lea, cînd ideea de *producător* era suverană, a determinat germinarea și întreținerea unui conflict între *autor și public* cu accentul evident pe primul termen. Substituirea producătorului prin creator menține opoziția și în secolul al XX-lea, agravînd-o chiar : „În frazeologia noastră civică se exaltă celălalt personagiu : producătorul. În consumator ne-am deprins a vedea un personagiu antipatic aproape... vinovat" [1]. Recrudescența literaturii subiective în epocă a putut fi interpretată, alături de unele manifestări de ermetizare a actului literar sau artistic, ca o dovadă a supremației creatorului dar, spunea și T. Vianu : „Dacă jurnalele literare intime alcătuiesc exemplul singular al literaturii fără public, toate celelalte forme ale literaturii subiective presupun existența unui public" [2].

1 D. I. Suchianu, ***Puncte de vedere, ed. cit.***, p. 87 și ***Aspecte literare, ed. cit.***, p. 9 și urm.
2 T. Vianu, ***Figuri și forme literare***, Ed. Casa Școalelor, 1946, p. 193.

În interpretarea lui T. Vianu, *autorul* (poet, romancier, dramaturg) adoptă atitudinea demiurgică, atotștiutoare, frontală, superioară față de fapte și, în acest caz, categoria publicului este de largă întindere, pe cînd *memorialistul*, ca atitudine colaterală, subiectivă față de evenimente, se adresează unui public condiționat, limitat. În această ultimă categorie include teoreticianul și eseul, interpretare ce ni se pare relativ prezumțioasă. E drept că Montaigne, modest, își destina cartea rudelor, apropiaților pentru a-și perpetua astfel imaginea și după ce nu va mai fi în viață, dar evident că gestul lui cuprindea în el mult mai multă semnificație. Spunea și Auerbach : „Montaigne este de fapt primul autor care a scris pentru pătura de intelectuali ; ...succesul *Eseurilor* a dovedit pentru prima dată existența publicului cultivat.“ Ideea o anunțase însuși Montaigne : „dacă aceste *Eseuri* ar fi vrednice de luat în cătare, s-ar putea întîmpla să nu placă duhurilor de rînd și neștiutoare și, nici într-un chip, celor alese și desăvîrșite ; aceia n-ar pricepe îndeajuns, aceștia ar pricepe prea mult ; ele ar putea viețui binișor pe tărîm de mijloc“ [4].

Cititorul, ca oricare altă colectivitate, nu este și n-a fost niciodată uniform, astfel încît lectura devine un act de opțiune multiplu condiționat, descifrare ce stă mai ales în sarcina sociologiei literare și sugerată în parte de ceea ce vom numi prin *„anotimpurile lecturii“*. „Orice consumator de artă este o individualitate variabilă în raport cu o alta, posedînd o zestre strict personală în ceea ce privește cultura, gusturile, înclinațiile etc. — scria Gr. Smeu. În contactul receptorului cu opera, deschiderea se realizează, prin urmare, *din două direcții* : din direcția

3 E. Auerbach, *Mimesis*, E.L.U., 1967, p. 335.
4 Montaigne, *Eseuri, ed. cit.*, I, LIV, p. 306.

operei însăși, datorită indeterminărilor ei latente și din cea a individualității variabile a receptorilor“ [5].

Față de celelalte forme literare, care în epocă ba cultivau tradiția unui public larg (romanul, melodrama, romanțările etc.), ba o limitau (lirica), despre *eseu* vom spune, parafrazîndu-l pe G. Călinescu, că acesta este o operă de artă „nu făcută să fie înțeleasă de toată lumea. Ea cere o inițiere, o complicare sufletească. Aceasta nu înseamnă că este *principial* sau *intenționat* inaccesibilă, ci numai — repetăm — că *cere o inițiere*“ [6]. O observa și Perpessicius la eseul lui Odobescu, necitit de obicei în întregime de mulți „din pricina caracterului său însuși, din pricina genului oarecum dificil, din pricina tocmai a calităților de erudiție și expresie, pentru degustarea cărora se cere o pregătire anumită, o curiozitate antrenantă și un gust încercat“ [7].

Totdeauna eseistul se va adresa lectorului avizat, informat, care nu anticipează lectura, ci colaborează cu acesta în dezvoltări de nuanțare și divagație *post-factum*. Interesantă ni se pare și observația lui Adorno [8], care vede în natura conținutului obiectiv al sensurilor încorporate de eseu mobilul declanșării spontaneității fanteziei subiective a receptorului. Raportul operă-cititor, deși nuanțat diferențiat în cazul eseului prin noua ipostază de colaborare a scritorului și lectorului, finalizează totuși la fel ca și în cazul oricărei alte scrieri beletristice. („Cititorul-critic“ iese din discuția noastră, actul critic, diferențiindu-se de cel al lecturii). Și prin aceasta, eseul nu este o scriere de *popularizare*.

Ca în oricare alt proces de asimilare artistică și citirea presupune o contribuție de tip creator, de

5 Gr. Smeu, *Previzibil și imprevizibil în epică, ed. cit.*, 1972, p. 157.
6 V. Săhleanu, *Arta rece și știința fierbinte, ed. cit.*, p. 53.
7 Perpessicius, *Jurnal de lector, ed. cit.*, p. 134.
8 Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 12.

realizarea unei *intimități* necesare între receptor și operă, corespunzătoare *catharsis-ului* aristotelic. Relația este de dublu sens. „Cititorul aduce cartea la diapazonul său sufletesc, dar, în același timp, trebuie să se adapteze și el temperaturii cărții, să-i învețe limba, să împrumute pe durata parcurgerii sufletul ei, să se lase, cu alte cuvinte asimilat, spre a putea asimila“ [9]. Cititorul se apropie el însuși, astfel, gestului creației, precum regizorul în interpretarea textului dramatic.

Există o lectură facilă dar și o alta mai înceată cu popasuri de meditații, cu întoarceri la redescifrări. „Marea poezie din toate timpurile și locurile, numai așa se citește“ spunea Al. Philippide [10], iar G. Călinescu : „Cea mai grea lectură mi se pare aceea a unui articol scurt și spiritual“ [11]. Lectura eseului se integrează, evident, ultimei categorii. Nu-s întîmplătoare, de aceea, titluri ca *„Recitind pe Caragiale“* (R. Stanca), *„După o recitire din Racine“* (Al. Philippide) etc.

Recitirea devine aproape un criteriu estetic atunci cînd e făcută cu asemenea scopuri. „Nu scriu pentru a fi citit, ci pentru a fi recitit“, este o dorință axiomatică a oricărui scriitor ce-și respectă activitatea de creație.“... E firesc ca setea de lectură să fie mare la tinerețe și cu vîrsta să devină mai selectivă și concentrată. Cineva spunea că citim pînă la 40 de ani ; citim, firește, și pe urmă, dar cam pînă atunci se constituie întreg sistemul de referințe și asimilare al unui intelectual (dacă e într-adevăr vorba de un intelectual)“ [12].

Actul lecturii decurge însă și dintr-o necesitate intelectuală de lămurire, de echilibru a stărilor de

9 *„România literară“*, nr. 9, 1969.
10 Al. Philippide, *Considerații confortabile, ed. cit.*, p. 28.
11 G. Călinescu, *Cronicile optimistului, ed. cit.*, p. 188.
12 Al. Paleologu, *Bunul simț ca paradox*, Ed. C. R., f. a., p. 96.

criză. În termeni mai deciși, pledoaria pentru „proba recitirii“, o va face I. Pillat. „Poate că niciodată locuitorii Europei n-au avut o mai tragică nevoie în vremurile catastrofale în care trăim, de a-și consolida bastioanele sufletești în jurul unor valori indiscutabile... Dar dacă niciodată această nevoie a navigatorilor de a face punctul pe timp de furtună cu ajutorul poziției fixe a stelelor n-a fost mai utilă ca în zilele noastre, ea niciodată n-a fost în schimb mai grea“ [13]. De aceea eseul timpului va recomanda „textul clasic, texte cu conținut grandios, texte referitoare la temele centrale ale gîndirii și sensibilității [14] și ca teritoriu de recunoaștere într-un context alambicat contemporan. „Citirea din nou a unei cărți vechi întrece, poate, chiar descoperirea unei cărți noi. Voluptatea regăsirii e mai mare decît a primei întîlniri“ [15].

Ieșită din calvarul viciat al obligației („Citim ca să trecem examenele, să ne informăm sau citim din profesiune“) lectura se reintegrează unei ordini mai cuprinzătoare care să-l redea pe om vieții, naturii pierdute („ar putea, de pildă, să ne introducă în anotimpuri, să ne reveleze ritmurile din afara noastră“ [16]). Exista chiar în prima interpretare un ritm al lecturii, dar epuizabil prin criza calității și proliferare. Reformularea unor „calendare interiorizate“ devine o soluție de „ieșire“, dar și de rafinament artistic. „Sînt cărți pe care le lași o dată cu căderea frunzelor, ca să le iei din nou primăvara. Cutare capitol dintr-o carte îți place să-l revezi deobicei în aprilie... Nu este nici o legătură logică între anotimp și carte. Dar faptul există, tot așa cum e adevărat că fiecare stil își are culoarea lui dominantă, corespun-

13 I. Pillat, *Portrete lirice*, ed. cit., p. 39.
14 P. Pandrea, *Eseuri, ed. cit.*, p. 508.
15 Vezi și pledoaria pentru „proba recitirii“, Al. Philippide, *Considerații confortabile, ed. cit.*, p. 319 și urm.
16 M. Eliade, *Fragmentarium, ed. cit.*, p. 78.

de unei tonalități anumite de culori... În Verhaeren domină roșul și galbenul, după cum albul și albastrul în Mallarmé sau cenușiul în Verlaine și Rilke... Sînt cărți despre care nu poți vorbi rece și măsurat. În fața lor lepezi orice critică. Cu ele ești îngăduitor și timid. Să le rezumi ți se pare o impietate“ [17]. Sau : „Există în mod curios, un cadru al lirismului... Am observat că Mallarmé este o lectură matinală. Baudelaire trebuie citit în timpul serii, pînă la miez de noapte... Rimbaud este lectură după miezul nopții, pînă la 2-3 dimineața“ [18], zice eseistul. Criticul literar ar fi formulat, evident, aproape contrar. Nu avem în vedere în cele spuse mai sus, așa-zisa „literatură de ocazie“ sau a „improvizațiilor“ (Sapho și tradiția ei).

Din perspectiva unui astfel de cititor se formulează conceptul de „carte fundamentală“ sau „de căpătîi“, cum îi spunea I. Zamfirescu. „Mi-am propus într-o zi un joc. Să facem cunoștința cuiva, cercetîndu-i biblioteca. Experiența a reușit de minune... — scria M. Sebastian. M-ar amuza un catalog de cărți pentru uzul cetitorilor de diferite vîrste, sex, condiție socială și stare civilă (M. Eliade adăuga și dispoziție). Ar fi un tratat elementar de filozofie literară“ [19]. Astfel proceda Ș. Cioculescu cînd definea istoricul literar în *„Biblioteca lui F. Brunetière“*. „O privire asupra bibliotecii unui cărturar poate fi tot atît de revelatoare ca un examen radioscopic. Cărțile adunate în cursul unei vieți și păstrate cu grijă, ca obiecte fragile de artă într-un muzeu, reflectă neîndoielnic preocupările de-o clipă sau de totdeauna ale intelectualului care le-a colecționat, înclinările lui trecătoare sau permanente, pasiunile

17 Al. Philippide, *op. cit.*, p. 11.
18 P. Pandrea, *op. cit.*, p. 3.
19 M. Sebastian, *Eseuri, ed. cit.*, p. 21.

sau repulsiile lui. Mai ales cînd cărturarul nu e un diletant“ [20].

„Dacă, exilat vreodată într-o insulă pustie de cărți, mi s-ar da voie să iau cu mine un singur autor din fiecare literatură, la cea franceză m-aș opri îndată la trei poeți : Racine, La Fontaine și Baudelaire — aș renunța la ultimul în favoarea celor doi clasici, și probabil la Racine“ [21], mărturisea și I. Pillat. Într-o epocă de tumultoasă desfășurare avangardistă și modernistă, oaza liniștitoare și tonifiantă a clasicilor este iarăși redescoperită. Cultura eseistului, receptivă la nou, se sprijină dintotdeauna pe tradiția clasică încă de la Montaigne și Bacon. „Notele“ ediției Montaigne sau *„indicele de nume“* identifică cu ușurință pentru oricare cititor întinderea culturii. Un eseu discută special această chestiune *(Despre cărți)*, iar celelalte o presară cu generozitate. Bacon o va spune și el categoric, subliniind un fapt esențial atunci cînd discutăm cultura eseistului. „Nu găseam în mine nici entuziasm față de moderni, nici admirație oarbă față de antici ; detestam, în sfîrșit orice impostură“ [22]. La fel scria și Montaigne „Noi ținem în păstrare părerile și știința altuia și atît. Trebuie să ni le însușim“ [23].

Imaginea bibliotecii (vezi și celebra „librărie“ a lui Montaigne) este expresia aceleiași voluptăți intelectuale, a senzualismului scrisului specific eseistului, fiindcă scriitorul modern (sau modernist) va scrie sau crea artistic, *oriunde :* pe stradă, trotuar, parc și *oricînd.* El pierde din rafinamentul degustătorului estetic, fără a fi prin aceasta mai puțin artistic. „Mă bucur de ele (de cărți n. n.), ca zgîrcitul de comori, fiindcă mă vor bucura cîndva, mărturisea Montaigne. Nu călătoresc fără cărți nici în timp de pace

20 Ș. Cioculescu, *Medalioane franceze,* ed. cit., p. 208.
21 I. Pillat, *op. cit.*, p. 61.
22 Bacon, *op. cit.*, p. 450.
23 Montaigne, *op. cit.*, I, p. 129.

nici la război. Totuşi pot să treacă multe zile şi luni, fără să mă folosesc de ele... Acolo (acasă — n. n.) frunzăresc în ceasul acesta o carte, în altul alta, fără rînduială şi plănuit, pe apucatelea"[24].

VOX HUMANA

Eseistul gîndeşte metaforic, iar metafora este modul de a visa al umanităţii. *Umanismul* nu este un ansamblu coerent de idei, sistematizat într-o doctrină, ci o cale mai relativ demarcată şi punctată din loc în loc de anumite cuceriri. Prima dintre acestea, pentru epoca modernă, aparţine Renaşterii, printr-o dublă experienţă de eliberare a omului : una de opresiunea naturii din afară, cealaltă de apărarea forţelor distructive dinăuntru. Conceptul de umanism se fixează însă destul de tîrziu, prin 1802, după E. Kessler[25], de către F. J. Niethemmer, pedagog german, prieten cu Hegel şi Schiller. *„Studia umanitatis"* sau *„Studia humaniora"* constituie germenii ce aveau să fecundeze creaţia modernă, contribuind la formarea personalităţii umane armonice, pe temeiul culturii clasice. Secolul nostru diversifică, într-o interpretare burgheză,[26] mai multe curente umaniste : marxist, creştin (Joseph de Maistre), murasian etc. De relativă circulaţie se va bucura în cultura românească interbelică cel iniţiat şi reprezentat de Jules Romains şi cunoscut sub denumirea de *unanimism*, definit de însuşi iniţiatorul lui ca „pur şi simplu expresia vieţii unanime : colective. Încercăm un sentiment religios în faţa lumii care ne înconjoară şi ne depăşeşte. Vrem să traducem acest sentiment printr-o *poezie imediată*, adică prin expresia directă, fără podoabe sau dresuri, a ceea ce percepe sufletul nostru în realitate"[27]. În termeni aproximativ asemănători formula şi eseul lui D. D. Roşca : „Viziunea umanistă este percepţia directă a acestor veşnic mişcătoare forme de viaţă. Exaltarea lirică a acestei specifice forme de conştiinţă — în care trăim cu toţii şi care ne depăşeşte — ceea ce se cheamă umanism"[28].

O anumită teorie a problemei a discutat pentru perioada avută în vedere de noi *„criza umanismului"*, aproape general explicată printr-o pierdere a capacităţii spiritului de a influenţa istoria, de a-i domina forţele. Deruta va fi, de aceea, iminentă. Misticismul naţionalist (vezi *„Gîndirea")* se împleteşte cu atitudinea luminist întîrziată, sintetizată eseistic de formula camilesciană a *„noocreaţiei necesare"*. Încredinţat de justeţea idealului său, gînditorul va clădi, printr-o muncă ce numai credinţa în idee o poate întreţine, două fortăreţe intelectuale proprii, *„Săptămîna muncii intelectuale"* (1923) şi *„Cetatea literară"* (1925). Reluînd unele convingeri promovate de Julien Benda sau Ortega y Gasset, Camil Petrescu îşi făureşte, alături de alţi gînditori progresişti ai epocii, imaginea unei societăţi bine cîrmuită de intelectuali. Se reactualizează astfel, şi pe această linie, idei din *Banchetul* lui Platon în care Socrate afirma că numai filozoful şi politicianul reuniţi în aceeaşi persoană pot conduce un stat. Aşa li se părea a o cere realităţile contemporane ale „ordinei" burghezo-capitaliste „pretins democrată, pretins liberală (care) este o falsă ordine, este anarhia mascată, fiindcă subordonează banului toate valorile şi impune prin mijloace politice privilegii de stat, trust, garanţii, protecţii vamale etc., primatul pro-

24 *Idem*, p. 395.

25 *Das Problem des frühen Humanismus* etc. München, Wilhelm Fink, Verlag, 1968.

26 Vezi M. Tisson-Braun, *La crise de l'humanisme* etc. etc. I—II, 1914-1939, Paris, Librairie Niset, 1967.

27 Apud S. Bercescu, *Istoria literaturii franceze*, E. S., 1970, p. 507.

28 D. D. Roşca, *Oameni şi climate*, Ed. Dacia, 1971, p. 61.

ducției economice pentru ca să aibă astfel, în condițiile pe care le vrea, comandamentul vieții de stat și deci exploatarea sinceră a celorlalte categorii sociale“ [29]. De aici, necesitatea, după eseist, *a introducerii intelectualului în istorie* ca principiu de autoritate și reglare socială. Intelectualul își ceruse, cum știm, dreptul și la existență literară, de unde tipologia lui nuanțată în romanul vremii, de pildă.

În termeni aproape asemănători I. Petrovici concepea formula cea mai eficientă de educației a maselor : „Dar rolul oamenilor cu carte și lumină ar fi să *scurteze* acest timp de turburată ucenicie“ [30], iar P. Pandrea își imagina salvarea de violența unui bombardament „baricadat cu Goethe“ [31], după ce pusese la temelia unei morale viitoare, munca, jertfa și politețea sau „morala arhaică și țărănească superioară“ [32].

Ca și renascentistul de odinioară și intelectualul timpului încearcă aceeași armonie a *kalokagathos*-ului, mai puțin vitală însă în redescoperire. P. Comarnescu îl dădea ca titlu de „teză“, iar D. D. Roșca reformula *„Minunea“ greacă*. „Orice spirit preocupat de problema științei și a filosofiei și a civilizației — și doritor să urce la surse — este nevoit să ia ca punct de plecare al cercetărilor și considerațiilor sale elenismul. Importanța pe care o prezintă cugetarea greacă pentru întreaga dezvoltare ulterioară a filozofiei europene este enormă“ [33].

Prins între alternative, cum s-a văzut și din unele dezvoltări ale noastre anterioare, *umanismul interbelic* încearcă o rezolvare în refugierea în spa-

29 C. Petrescu, *Despre noocrația necesară. Teze și antiteze*, ed. 1936, p. 218.

30 I. Petrovici, *Felurite, ed. cit.*, p. 117.

31 P. Pandrea, *Eseuri, ed. cit.*, p. 363.

32 *Ibid.*, p. 7 și 22.

33 D. D. Roșca, *Studii și eseuri filozofice*, E. S., 1970, p. 9.

țiul unei orientări strict morale. Eseul se pare a corespunde eficient exigențelor impuse de ceea ce s-a numit *„filozofia educației“*, prin condiția *erudiției* și *talentului*, fiindcă încă din Renaștere *humanitas* însemna *cultură clasică, literară* și *erudiție* plus *calități* morale izvorîte din asemenea preocupări. *Litterae* se identifica cu *scientiae eruditionis* și nu mai puțin cu *humanitas*, în sens *tradițional-ciceronian. Studia littérarum* a scrierilor celor mai vechi avea menirea să ducă nemijlocit la cunoașterea și practicarea virtuții *(virtus)*, echivalentă cu *scientia*, ca la Socrate și Platon, a căror concepție este transmisă în tratatele filozofice ale lui Cicero și Seneca. *Humanitas* la Cicero și alții presupunea și „farmecul personal al individului“, comportarea civică și *voioșia* în raporturile lui cu semenii. Această doctrină trebuia să se inspire din *adevăr (veritas)* întemeiat pe *rațiune (ratio)*, dar și „îndoială rațională“ *(rationabiliter dubitare)*, prefigurîndu-l pe Descartes. *Ratio* ca atribut al lui *humanitas* poate conduce la treapta cunoașterii sigure, adecvate *(cognito rei)* sau la cea a perceperii aproximative *(cognitio circa rem)*. Etica se configurează ca tranziția de la cunoaștere și viață contemplativă, la una *activă*, ceea ce constituie scopul *(finis)* activității umane. Umanismul presupunea, în final, adaptarea de modele *(exempla)* demne de urmat în opera și acțiunea practică *(exemplum)*. Pînă astăzi, educația oferă terenul prin care se pătrunde cel mai eficient în sfera semnificațiilor umane, înlesnește formarea atitudinilor fundamentale, intelectuale și emoționale, față de natură și societate.

De aceea, mai ales, în bună parte eseul timpului se constituie pe coordonatele *testamentului spiritual* inițiat de Montaigne. *Testamentul* ca mărturie a ideii continuității culturale și tradiției are în literatura noastră o vechime ce merge către începuturile ei prin *„Predosloviile“* poligrafilor sau cronicarilor și reluat cu fiecare nou prilej de necesitate în afirma-

rea ideilor. Acestui sens larg al termenului i se poate asocia şi valoarea generalizată de *manual* a eseului ce susţine *moralismul* eseist *fără a fi literatură moralizatoare sau didactică*. „Împreună cu scăpărătoarele aforisme dedicate teatrului, articolele lui Radu Stanca se constituie într-un foarte substanţial manual de artă actoricească — scria M. Tomuş în *„Prefaţa"* eseurilor autorului — cu înţelesuri cu atît mai numeroase şi profunde cu cît tendinţa lui generală este de a se structura în formulări concentrate" [34].

În alt sens, inclus de asemenea în autocaracterizarea lui Montaigne, *testamentul* reprezintă ipostaza disimulată a eseului creator, singurul sens autentic al *existenţei* lui. În *„Cuvîntul meu de editor"* la „jurnalul intim" al anilor 1944—1945, *Pomul vieţii*, eseistul P. Pandrea formulează, cu gestul disimulărilor romantice, interpretarea mai sus citată : „Manuscriptul integral îl voi preda copiilor lui, care sînt prietenii şi verii copiilor mei...

Copiii lui şi copiii mei, împreună cu colegii lor, vor reflecta — şi poate — vor învăţa ceva din aceste zbuciume şi din căutarea arzătoare a înţelepciunii, care a caracterizat pe nesăbuitul meu frate geamăn şi în care ne reflectăm toţi cei de o vîrstă cu ei" [35].

Se reformulează totodată şi conceptul de *„Prefaţă"*, mai mult ca *auto-motivare* aparţinînd ca *„testament"* autorului şi nu *cărţii* propriu-zise, deşi uneori şi o asemenea ultimă intenţionalitate este exprimată. „Aceste texte... au un caracter voit didactic, fiindcă tineretul de atunci şi de azi trebuie pus la curent cu marile controverse şi probleme care au agitat problematica şi sensibilitatea românească timp de aproape un secol" [36]. Resimţindu-se „viciul didactic al introducerilor", prefaţa devine un mod de

34 R. Stanca, *Acvariu, ed. cit.*, p. 13.
35 P. Pandrea, *op. cit.*, p. 364.
36 *Ibid.*, p. 40.

autodefinire spirituală (nu autobiografică de tradiţia „literaturii subiective"), aşa încît M. Eliade aşează în faţa volumului de eseuri *Oceanografie „O prefaţă propriu-zisă"*, cum o numeşte el, un fel de „manual de introducere în tehnica şi voluptatea cititului", care *pregăteşte* astfel lectorul pentru actul lecturii cărţii. *„Prefaţa"* eseului se deosebeşte ca tehnică de cele suficiente lor însele, a scrierilor mediocre şi de cele inoperante, care au darul de a fi sărite [37].

Adoptarea unor titluri sau subtitluri susţine ideea : *Pseudo-kynegetikos* (Al. Odobescu), *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici* (Camil Petrescu), *Din registrul ideilor gingaşe* (P. Zarifopol) etc. Reformulăm încă o dată, astfel, mai vechea inadvertenţă între eseist şi activitatea de *profesor*. Materia eseului pledează astfel pentru o reevaluare a *„esteticii educaţiei"* considerînd cu E. Weber *(Aesthetik)* că practica pedagogică este şi o artă. E. Speranţia va prelua ideea, nuanţînd-o. Există, într-un anumit sens, o strînsă înrudire între ştiinţa educaţiei şi legile esteticii. Atît arta cît şi educaţia, pentru desăvîrşirea lor, se servesc de „simulaţia jocului", atît una cît şi cealaltă se întemeiază pe anumite valori şi premise etice, atît una cît şi cealaltă urmăresc idealul. De asemenea, procedeele artistului şi ale pedagogului sînt conduse de un număr de norme fundamentale şi anume tocmai normele pe care Volkett le distinge ca aparţinînd activităţii artistului [38]. Vedem în spatele acestei pasiuni a demonstraţiei, la eseist, realităţile critice prin care trecea şcoala românească. „Grădina de copii, internatul modernizat cu grădină şi specialişti, în general, educaţia colectivistă va sustrage şi pe ceilalţi copii fără soare şi fără

37 Vezi şi Perpessicius, *Jurnal de lector...*, Casa şcoalelor, 1944, p. 36-37.
38 E. Speranţia, *„Papillons" de Schumann, ed. cit.*, p. 172-173.

joc și-i va aduce în marea comunitate unde nu există nici diferențe și nici tratament preferențial" (P. Pandrea)[39]; „Școala, cultura erau și pentru I. Zamfirescu, terenul propice noului ideal umanist „prin metodă, prin cultul sobru al adevărului, prin cultură"[40].

Eseul românesc interbelic își formulează, cum spuneam, chiar elementele unei *estetici a moralismului*. Moralismul eseistic nu este unul pozitiv, predicator, retoric precum cel încetățenit de secolul al XVIII-lea, care preconiza o literatură presupunînd o reprezentare directă a societății, pe linia virtuților mai mult decît a viciului[41]. Aceasta va fi atitudinea fundamentală a romanului sentimental ce va stîrni lacrimile arătînd *binele*. Mai aproape de concepția noțiunii în eseul modern va fi *moralismul clasicist* sau caracterul *moral* al literaturii veacului al XVII-lea, pe coordonata unei morale mai generale, mai abstracte (nu moraliste), cu o aplicație indirectă și într-o manieră mai curînd negativă, decît pozitivă.

Emoția nu va mai fi pentru intelectualul frămîntat din tranșee, subsumat rațiunii, un document sufletesc, de structură afectivă, ci unul substanțial, de esență morală prin perspectiva discutatului „studiu de sine". Aplecarea către *substanțialitate*, ca semn al dezvoltării conștiinței, al dedublării de autoobservație, al existenței vieții interioare cu valori de generalizare, face uneori din eseist un moralist în sens galic, adică autor de maxime și reflecții morale, fără a subînțelege nici în acest caz sensurile unei anume etici normative. Maturitatea unei judecăți, lapidaritatea expresiei, deci forma literară perfectă, corespund unui stadiu evoluat de limbă, gîndire și literatură. Și încă o formulă moralistă, nespecific eseistică, deși corelată de multe ori în activitatea unor eseiști, cea a portretisticii morale, a determinat individualizarea *eseului moral*. „Există, într-adevăr, o tipologie literară, ce se disciplinează paralel psihologiei și care face pe critic să prevadă cu ascuțimi de moralist. Tipologia literară presupune, foarte normal, tipuri. Eseul moral surprinde tipul în originalitatea lui, i se aplică atent, fiindcă este nouă și rezultatul operației include și anulează toate sforțările probabile pe care le-ar impune ulterior exemplare asemănătoare. Numai încercarea de psihologie diferențială ar fi deci un efort apreciabil" — considera Vl. Streinu[42].

Portretul moral îl vor încerca G. Ibrăileanu, M. Ralea, N. Iorga, (mai mult retoric decît eseistic) Ioachim Botez, dar mai ales E. Lovinescu, care excelează într-o originală artă a acestuia, printr-o inedită interferență a planurilor, real și literar, anunțată de autor încă din „Prefața" *Memoriilor* sale: „Cu alte mijloace, de pitoresc anecdotic și psihologic, și numai în cadrul experienței proprii, ele completează, așadar, cele șase volume ale *Istoriei literaturii române contemporane*"[43].

Portretul moral la Lovinescu „își trage puterea din exclusivismul cu care el izolează amănuntul caracteristic al unei fizionomii fie aceasta morală sau nu, exclusivism prin care apoi îngroapă metodic același amănunt, în jurul căruia se dispensează a mai organiza portretul în întregime"[44]. Tehnica este astfel una de generalizare, de jos în sus, de la uman la statuie și morală, susținută de felurite asociații verbale, anecdote, judecăți critice asupra operei literare, ce amintește, într-un fel, de *„Portretele"* lui Sainte-Beuve. Umanismul *eseului* se apropie astfel de cel al tragediei ce-și avea structura în *„cauza umanită-*

39 P. Pandrea, *op. cit.*, p. 73.
40 I. Zamfirescu, *Orizonturi filozofice*, *ed. cit.*, p. 267.
41 Vezi Ph. van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța*, *ed. cit.*, p. 125.

42 Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, I, *ed. cit.*, p. 34.
43 E. Lovinescu, *Scrieri*, II, *ed. cit.*, p. 3.
44 Vl. Streinu, *op. cit.*, p. 205.

ții", iar nu în a „personalității umane", ca în dramă. Și dacă din eseu răzbesc uneori și sentințe ale judecătorului de moravuri, acelea sînt ecourile „corului" antic al tragediei.

Educația gramaticală completează, pe linia celui renascentist, valorile noului umanism, preocupat, printre altele, și de perfecționarea unei limbi literare „frumoasă atunci cînd exprimă precis ceea ce vrea autorul" [45]. Pasiunea filologică este omniprezentă la eseiști fără să fie un scop în sine ca la specialiști, deși nu este exclusă nici această ipostază (vezi activitatea strălucită ca editori la Perpessicius, P. Zarifopol, G. Călinescu ș. a.). Ea se ivește mai ales din operația dificilă a nuanțărilor, explicărilor. Cîteva exemple : „Iar întrucît privește termenul *autenticitate* îl păstrăm mai departe, fiindcă ne scutește de a folosi pe acel de „*Wesenschan*" pe drept cuvînt prea ades contestat. Autentic ni se pare tot ce e omogen și solidar structural... De altfel termenul autenticitate ne scutește să mai folosim pe cel de organicitate, extrem de prețios cînd e vorba de concret, dar de care se face un abuz echivoc, orientînd totul biologic" (C. Petrescu [46]) ; „În graiul nostru, de altfel așa de bogat, nu avem nici un cuvînt care să istovească originalul nemțesc. *Gestalt* înseamnă formă, figură, configurație, dar nu e o noțiune așa de abstractă ca aceasta" (L. Blaga [47]) etc.

Există și un *portret eseistic filologic*, ca la M. Sebastian, care, pornind de la cîteva cuvinte cu valoare de semnificație în epocă, realizează în maniera moralistului clasicist al lui La Bruyère, „fiziologii" de *noțiuni (ridicol, teama, simpatie, tragic)* sau *caractere (temutul polemist, criticul eclectic)* etc. [48]. O ilustrare : „*Aventura*... cu sînge și nervi, cu mușchi

45 Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. 1971, p. 110.
46 Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 16.
47 L. Blaga, *Zări și etape*, *ed. cit.*, p. 150.
48 Vezi M. Sebastian, *Eseuri*, *ed. cit.*, p. 114 și urm.

mobili și flexibili pînă la vaporizare, creează viață diversă și proaspătă pe frînghii, trapeze, scări, inele tăind pămîntul ca pe un imens laborator de gest inedit. O aventură este aproape un poem. E o metaforă. Chiar pe marginile — dacă mai există — dintre poezie și poveste, distruge cu egală siguranță realul imediat, îl depășește, îl demască, îl descoperă în avarele sale ascunzișuri și îl strigă de acolo nouă, autentic, unic. Aventura modernă este altceva decît cea a romantismului..." etc. [49].

O definire plastică a specificului filologic eseistic manifestat totdeauna în terminologie o dă Th. W. Adorno [50], care trimite la analogia cu comportarea unui om constrîns într-o țară străină să vorbească limba acestora în loc s-o compună școlărește din elementele ei firești cu ajutorul dicționarului. Observînd același termen în contexte lingvistice variate va înțelege mai bine sensurile nuanțate ale acestuia, decît prin consultarea definițiilor relativ limitate ale dicționarului.

SOCIABILITATEA ESEULUI

Faptele care au generat „criza de respect" a generațiilor au fost mai multe. Poate, în primul rînd, războiul care „îmbătrînise cu cinci ani oamenii" și care a „însîngerat — la noi ca pretutindeni — cei dintîi ani ai adolescenței acestui veac și au despărțit generațiile ca pe niște popoare străine" [51]. Se adaugă replica avangardistă, scindarea însăși a generației în „grupuri", „echipe" etc., astfel încît rezonanțele literare nu întîrzie să apară : marile romane ale frămîntărilor generațiilor reduse semnificativ la

49 Vezi M. Sebastian, *Eseuri*, *ed. cit.*, p. 42-43.
50 Th. W. Adorno, *Der Essay als Form*, *vol. cit.*, p. 29.
51 M. Sebastian, *Eseuri*, *ed. cit.*, p. 101.

dimensiunile unității tradiționale a familiei : Galsworthy cu *A Modern Comedy*, Roger Martin du Gard cu *Les Thibault* etc.

Deși debutează zgomotos, noua generație, „unitate de șoc" ce-și face din „trăire", „experiențialism", „valoare existențială", „asceză", „mîntuire" etc. [52], lozinci de viață, se pare că, cel puțin într-o direcție a ei, idealuri exprimate atît de polemic față de cele ale „vechilor", se vor dovedi în fond, gînduri spuse de mult, în haină nouă. „Un cuvînt este însă necesar, pentru a ne edifica deplin asupra caracterului „specific" al generației lui Mircea Eliade — scria de pildă Ș. Cioculescu. Ea seamănă grozav, în tarele ei morale cu părinții disprețuiți cam sumar și nu aduce nici o primenire, așa cum eram în drept să ne așteptăm" [53].

Idealul general al tuturor societăților civilizate îl constituie sentimentul de solidaritate și conviețuire al generațiilor, iar soluția armoniei o vor regăsi unii gînditori ai epocii, condiționată limitat de impulsul umanist al culturii și iubirii. Dar este antiștiințific a ignora firescul conflictelor și continuităților deopotrivă, inclusiv cel al generațiilor. „Si jeunesse sarait, si vieileusse pouvait" exprimă mai mult o modă și o convenție decît o realitate." ...Deosebirile între generații (nu numai, dar mai ales, în momentele epocale, adică de criză ale istoriei) mi se par o realitate determinată de viața societății ; acolo unde nu se constată deloc e semn că societatea se află într-o somnolență, ca să nu zic letargie, sau că nu e vorba propriu-zis de o „societate" în accepția diferențială și dinamică a istoriei" [54]. Moralismul gestului era dictat și de prejudecata conform căreia,

52 Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, I, *ed. cit.*, p. 21.

53 Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, *ed. cit.*, p. 276.

54. Al. Paleologu, *Simțul practic*, *ed. cit.*, p. 41.

„adolescența e... prezumțioasă. Închipuirea ei despre sine e grăunțele de dinamită care determină conflictul dintre generații... Cînd însă nu i se pune foc de nicăieri, ba din contră se iau măsuri de neutralizare — după I. Petrovici — atunci grăuntele acesta generator de primejdii rămîne inofensiv, ba se tot îngroapă în adîncurile sufletului, pînă trece perioada critică" [55].

Sentimentul continuității generațiilor, parte constitutivă a conceptului de *tradiție*, se formează ca o succesiune istorică, ce-și semnează actul ctitoriei scientiste în „genealogiile" ca forme primitive ale narațiunii istorice. Încă Bacon scria că, am văzut, *Eseurile* lui nu au decît meritul pregătirii cimentului „pentru construcțiile pe care alții vor trebui să le ridice" [56], iar Montaigne în *Apologia lui Raymond Sebond* că, „acolo unde unul a suferit un eșec, izbutește celălalt ; și ceea ce era necunoscut într-un veac, ajunge să fie cunoscut în veacul nostru, științele și artele nu capătă dintr-o dată formă definitivă, ele se constituie treptat fiind supuse unor repetate prelucrări și șlefuiri" [57].

Eseul își deschide încă o dată limitele de *„tentativă, încercare,"* nu numai pe suprafața spațiilor încărcate ale „materiei", ci și pe cele ale acumulărilor temporale ale acesteia. A avea simțul generației înseamnă, deci, a învinge egoismul, înseamnă a-ți îndeplini „o înaltă și o mare parte din datoria ta umană, deși — remarca T. Vianu — nu cea mai înaltă și nici întreaga datorie pe care și-o recunoaște un om" [58]. Unul din cuvintele de ordine ale eseului

55 I. Petrovici, *Ceva din psihologia vîrstelor*, vol. Fulgurații, *ed. cit.*, p. 95.

56 Bacon, *Eseuri*, *ed. cit.*, p. 95.

57 Montaigne, *Eseuri*, I, *ed. cit.*, II, XII.

58 T. Vianu, *Generație și creație*, Ed. universală, f. a., p. 10.

va fi, de aceea, *sociabilitatea*. Montaigne o descoperea poate și dintr-un spirit specific francez ce-și va găsi desăvîrșirea în salonul clasicist. (M. Ralea distingea între sociabilitate și *familiaritatea* ca profanare a sentimentului). Cert este că eseul va dezvolta, într-un fel sau altul, etica conversației pe mai multe planuri. Moraliști și din acest punct de vedere, Montaigne și Bacon vor fi convinși de ideea rolului formativ al conversației. Primul va divaga *Despre arta conversației)*[59] al doilea *Despre conversație*[60]. Îi vor continua Pascal *(Pensées*, I, 6), Boileau *(Arta poetică*, IV, 123-124), La Rochefoucauld, La Bruyère și alții. Eseul va relaționa, în primul rînd, raportat la cititor : „Cel mai onorabil rol pe care-l poate juca cineva într-o convorbire este de a prilejui, aducînd subiectul și apoi de a potoli și de a trece la alt subiect ; căci atunci acel om conduce hora“[61], spunea Bacon.

Din această „adaptare la interlocutor“ a eseului, apare în epocă, pe lîngă alte forme de tradiție, *critica orală* (vezi discuția lui A. Thibaudet din *Physiologie de la critique)*, iar genul își adoptă în unele situații forma literară a *dialogului*. Eseistic, acesta este încetățenit în cultura europeană de Platon, cu valori filozofice, de dezbatere de idei, nu de personaje, în care se perfectase de mult prin tragedia greacă. (A se vedea deosebirea dintre *Banchetul*, dialog cu elemente artistice în care acțiunea întrerupe pe alocuri gîndirea și *Parmenide*, formă dialectică a gîndirii abstracte). „Desigur, citim în *Apărarea lui Socrate* — afară de cazul cînd ei ar înțelege prin „iscusit la vorbire“ o însușire a celui ce spune fără ocol adevărul, numai în acest înțeles

59 Montaigne, *Eseuri*, I, *ed. cit.*, III, VIII.

60 Bacon, *Eseuri*, *ed. cit.*, p. 110.

61 *Ibid.*

aș putea consimte că sînt orator“[62]. Platon observa încă de pe atunci, pertinent, rolul fundamental al limbajului în construirea lumii obiectelor. Pe de altă parte, limbajul condiționează și procură, mai mult decît ne dăm seama de obicei, orice cunoaștere a propriilor noastre stări interioare, după cum, tot datorită lui, omul se poate opune naturii, biologicului ca individualitate și ca reacție pragmatic-afectivă determinată de ea prin *întrebare*, expresia curiozității, nu spre posesiunea unui obiect, ci spre obținerea unei cunoștințe[63]. „Anti-dialogul“ argumentării, controversei, convingerii va fi al „sofiștilor“[64].

George Herbert Read sugera că „mai tîrziu gîndirea este adeseori o versiune inferioară a acestei arte a dialogului“[65]. În istoria culturii umane, dialogul devine el însuși o modalitate de exprimare artistică. Satira menippeană va fi printre cele dintîi. De asemenea, în Renaștere se „acordă o importanță deosebită unor forme ca simpozionul sau dialogul, ele reprezentînd aspectul social și respectiv cel educativ al unei culturi de elită“[66].

Încă de la începuturile ei și literatura românească folosește cu originalitate dialogul prin eseul lui D. Cantemir, *Divanul* (dialogul) *sau gîlceava* (lupta) *înțeleptului* (logosului) *cu lumea*. Formula „dialogului“ la Cantemir pleacă de la scrieri de circulație în literatura medievală europeană, ca disputele între Trup și Suflet. Structura *teză — antiteză — sinteză*,

62 Platon, *Dialoguri*, E.L.U., 1968, p. 3.

63 Vezi articolul lui Ernst Cassirer din *Essais sur le langage*, Paris, Editions de Minuit, 1969, și paragraful nostru *„Mirarea sau grația zeilor“*.

64 Vezi pentru amănunte, M. F. Sciacca, *Filosofia e antifilosofia*, în : *„Giornale di Metafisica“* nr. 2-3, 1968, p. 164-178.

65 Apud Jerome S. Bruner, *Pentru o teorie a instruirii*, E. D. P., 1970, p. 31.

66 N. Frye, *op. cit.*, p. 73.

corespunzătoare celor trei cărţi ale scrierii, rămîne mai ales prin „sinteza" primeia care condensează în ea toată materia eseului, celelalte fiind adaosuri impuse de compoziţia adoptată. Ca scriere originală a literaturii noastre („Flori s-au deschis în pămîntul nostru !") şi prima într-o antologie a eseului românesc, *Divanul* lui D. Cantemir este, după V. Cîndea, întreit : o operă de gîndire, o formă artistică, un izvor preţios documentar asupra mişcării cărturăreşti în veacul al XVII-lea, asupra „plecării a lor spre învăţătură," „spre slava şi folosinţa moldovenescului niam".

Observăm totuşi că, deşi înrudit, *dialogul eseistic* nu se confundă cu *dialogul teoretic* caracteristic multor romane mari din secolul al XX-lea (Th. Mann şi alţii). Ultimul reprezintă o modalitate nouă de exprimare a unui *„Weltanschauung"*, încorporat conceptului modern al romanului ca gen, pe linia lui Goethe cu *Wilhelm Meister* (1821) (vezi şi confruntarea Naphta — Settembrini din *Der Zauberberg*, 1924).

În contextul alienării terorizante a secolului nostru, dialogul devine pentru Fr. Perroux, de exemplu, principalul instrument al dezalienării. Prin dialog subiectul se desubiectivizează fără primejdia de a se reifica : în comunicare cu un alt subiect, el îşi afirmă conştiinţa de sine şi îşi dovedeşte gradul de independenţă al deciziei sale tendenţial autonome. *„Mitsein"* devine condiţie primordială de existenţă, fiindcă fără ajutorul „celorlalţi", omul n-ar fi reuşit niciodată să cunoască lucrurile, să le transforme, să-şi amîne reacţiile prezente în vederea unora viitoare. Alături de alte forme literare ce vor reabilita dialogul în afara eseului, va fi *interviul* inaugurat la noi ca modalitate conştientă de sine de F. Aderca [67].

67 Despre F. Aderca, *Mărturia unei generaţii*, vezi Perpessicius, *Opere*, IV, Minerva, p. 102.

Eseistic, vocaţia dialogului pare intimă, adîncă, fiind adoptat de P. Valéry, G. Călinescu, E. Lovinescu, P. Constantinescu şi alţii, pentru aceeaşi fascinaţie a cuvîntului şi dialecticii lui, care nu este sau nu trebuie să fie oratorie sau bavardaj. Între *dialogul dramatic* şi cel *eseistic*, deasupra motivaţiei lor profunde, comune, există o diferenţă dificil de nuanţat. Primul s-ar putea caracteriza prin valori terminale decise, ce permit replica şi anti-replica, ca elemente ale conflictului dramatic. Dialogul eseistic însă, l-am apropia într-un fel ideii corespunderilor baudelairiene pentru valorile lui de prelungire, rezonanţă, reciprocitate.

Fără a se confunda nici cu impresionismul, dialogul eseistic imprimă scrierii o anumită notă personală într-o anumită definire a raportului magistru-elev, cu datoria firească a ultimului de a întreba, dar şi cu aceeaşi datorie a profesorului de a se autoperfecţiona continuu. Întrebînd, elevul este un *interlocutor*, un iniţiat în materie, care întreabă nu atît pentru informaţie, fiindcă altfel, spunea şi Emerson „nu poate fi vorba de învăţătură atîta timp cît elevul nu este adus în aceeaşi stare de spirit sau la nivelul principiului la care te afli. Are loc o transfuzie. El devine tu şi tu devii el !" [68]. Mai mult, cum arăta şi Socrate iar mai tîrziu Augustin în *Despre învăţătură*, a învăţa ceva pe un altul înseamnă a învăţa şi tu odată cu el. Dialectica dialogului eseistic nu este atît de contradicţie directă, deşi uneori personajele sînt angajate în conversaţie de pe poziţii nominativ polare Ego = Alter-ego etc. cît mai ales de realizarea unor *puncte de vedere* pe aceeaşi linie a cunoaşterii. Dublarea eului eseistic nu este simularea unui monolog de fond. *Alter-ego*-ul interlocutor trebuie să fie viabil, pentru a încorpora desfăşu-

68 Emerson, *Eseuri*, *ed. cit.*, p. 22.

rării comunicarea, participarea și dramatismul necesar ideii, fiindcă altfel devine ceea ce nu trebuie să fie eseul și i se reproșează deseori : *causerie*. Oricum, sociabilitatea genului îi favorizează difuziunea lui și pe calea orală a *conferinței* sau *discursului*, deși, altfel, eseul nu este un text de recitat.

Eseul este „un dialog între inteligențe" care „se cunosc" — scria și Al. George —, în cadrul unei culturi, aparținînd unui mediu omogen, cu conștiința înțelegerii reciproce a celor ce-l alcătuiesc. Or, *și aici e semnul maturității unei culturi*" (s.n.) [69].

---

69 Al. George, *Eseul, un gen al maturității*, în : Luceafărul, nr. 45, 4 nov., 1972, p. 9.

CONCLUZII

Ajunși la capătul unor disocieri posibile pe unele din itinerariile definirii concomitente a eseului ca gen, dar și a individualității în manifestarea lui pe teritoriul deosebit de fertil al literaturii române în perioada interbelică, încercăm acum punctarea cîtorva dintre ideile mai generale care ne-au călăuzit dezvoltarea. Perspectiva pe care o propunem se vrea mai mult o recapitulare de *punctare* și *înlănțuire* a unor fapte și argumente, într-o devenire mai pronunțat cauzală decît o permitea, cu toate măsurile de sistem impuse, dezvoltarea preponderent analitică ; nu un rezumat al lucrării, ci o recompunere de construcție impusă de *mobilitatea originară* a eseului, care se refuză unora dintre mijloacele tradiționale de cercetare cu care ne-au obișnuit alte genuri literare.

Apariția *eseului* ca structură literară individualizată aparține, cum bine se știe, perioadei ivirii zorilor modernității omenirii, Renașterii. Așezat prin Montaigne sub semnul umanismului tîrziu, genul își va formula cîteva trăsături ce se vor menține ca permanențe în întreaga sa evoluție ulterioară, evident, cu nuanțările și reformulările necesare.

1. Eseului ca gen îi este proprie, poate în primul rînd, o anumită *ambiguitate* ce-și are punctul de plecare în înseși sensurile posibile descifrate în titlul cărții ce va numi o categorie literară de lungă tradiție : *Essais de...* (1580).

Superficial interpretată, ambiguitatea ar explica și situația deosebit de contradictorie în care se găsește și astăzi eseul din punct de vedere al cultivării lui și al atitudinii față de el, fapt aproape fără echivalent pentru alte genuri artistice : după patru secole de la ctitoria sa, încă mai este socotit „un gen tînăr", „în formare" etc.

Este necesar totuși să distingem calitatea ambiguității eseistice, subordonată categoriei estetice mai cuprinzătoare a imprevizibilității, de ceea ce i se reproșează deseori genului : lipsa fermității, a unui punct de vedere definitiv însușit. Din această trăsătură conceptuală ar decurge toate tarele de metodă și stil ce definesc *eseismul*. Ca oricare scriitor și eseistul poate avea un Weltanschauung. Aceasta nu presupune însă neapărat și existența *sistemului* la eseist. Eseiști și autori de sisteme sînt într-adevăr puțini, iar încercarea de a raporta gîndirea eseistică, la o direcție filozofică sau alta, duce la concluzii deconcertante din acest punct de vedere. Vom mai relua : eseistul nu este definit de originalitatea ideii, ci de puterea ei. Montaigne însuși se dovedește la o astfel de analiză o „sumă" filozofică („Que sais-je ?). Scepticismul, sub care se așează originar eseul, constituie în fond motivarea „spiritului critic" necesar oricărei cunoașteri artistice.

„Contrazicerea eseistică", cum am numit acest pluralism ideologic specific genului, nu este tot una cu incoerența, dezicerea sau impresionismul. Ea generează perspectivitatea dinamică a mai multor puncte de vedere posibile, fiind, cu alte cuvinte, o formă modernă a antinomiilor de tot felul. De asemenea, „contrazicerea eseistică" replică mai cuprinzătoarei „crize de cauzalitate" a unui veac indeterminist.

2. Decurgînd din prima trăsătură, adăugăm genului *deschiderea* sa conceptuală și artistică, care îmbrățișează cele mai diferite teritorii : literatură, filozofie, știință etc. și aceasta pentru că eseului îi

este specifică și ideea, iar ideea este universalul. Doar superficial „materia eseului" poate părea compozită. Așa cum o dovedește analiza cîtorva structuri compozițional-eseistice, „ordo rerum" rămîne o prezență obligatorie și pentru eseu.

Deschiderea nu este apoi proprie numai eseului. Ea coordonează, ca o trăsătură fundamentală, întreaga cunoaștere (artistică și științifică) a epocii, de unde și *concomitența genurilor* la mulți dintre eseiștii avuți în vedere de cercetarea noastră. De aici, nici acceptarea întocmai a soluțiilor de „frontieră" sau „sinteză" pentru gen, formulă ce delimitează granițele unui teritoriu care doar la modul teoretic-ideal se poate verifica ca atare. Reabilitînd noțiunile, nu însă în sens hegelian de „gen al genurilor", „gen la puterea a doua", ci de *interdisciplinaritate*, evităm limitele „autonomiilor estetice" de tipul „purismului liric" valeryan etc.

Interdisciplinaritatea susține ca un corolar necesar al genului — *comparatismul*, calitate ce obligă autorul de eseuri la virtuți deosebite ce-l individualizează ca profil de creator față de ceilalți. Extrăgîndu-și „materia" eseistică din *cultură*, eseistul distinge însă „omul de cultură" de cel „cultural".

Interdisciplinaritatea menține, apoi, eseul, contrar unor impresii, aceluiași teritoriu al beletristicului, e drept, de un conținut îmbogățit față de ceea ce considerăm îndeobște, rezolvînd mai vechi opoziții, cum ar fi cele dintre literar și non-literar, fiction și non-fiction, literați și universitari, literatură și ziaristică etc. Controversată, pe linia revendicărilor de teritorii, pare să rămînă relația dintre eseu, critică și literatură, relație care trebuie să evite orice confuzie între gen ce aparține, cum spuneam, literarului, pe de o parte, și impresionism critic sau eseism, pe de alta. Substituirea nedorită se produce între gen, metodă și stil, situații întîlnite însă și pentru alte forme literare : idilismul n-a condus la desființarea idi-

lei, romanțarea la cea a romanului și așa mai departe, după cum nici eseismul nu trebuie să motiveze respingerea sau denigrarea eseului.

Astfel înțeleasă, „nostalgia întregului" reașează în epocă ideea „crizei de operă". Tendințe diverse și de largă manifestare în aproape toate compartimentele artisticului tind într-o anumită direcție a lui către dizolvarea, fragmentarea întregului. Dacă în alte genuri literare (în special roman) reflexul l-a constituit structurarea compoziției în jurul unor teme și motive ale nostalgicului doritor de reabilitarea echilibrului pierdut (copilăria, mitul etc.), eseul, așezat și el sub zodia legilor generale ale esteticului, realizează coerența și individualitatea necesară oricărei construcții. În acest fel chiar o carte de eseuri rămîne o operă, iar nu o „colecție".

3. Tot de la Montaigne se definește ca *tentativă, încercare* în rezolvarea unei teme și aceasta, în primul rînd, pentru că eseul nu este operă științifică care să-și propună epuizarea unui subiect. Marea literatură, marii scriitori n-au mers niciodaăt pînă la sfîrșit. Doar din perspectiva unei înțelegeri unilateraliste care să denatureze unitatea operei, eseul poate fi interpretat numai din punct de vedere al rezolvării tematice. Eseistul se subordonează unor legi proprii, iar acestea sînt și legile eseului : legile literaturii. Și aceasta chiar dacă se numește „eseu științific", „filozofic", „critic".

Este „încercare" apoi și pentru că, deși se manifestă în epoci cu vădite preocupări enciclopedice, nu este atins de eruditism. Între diletantul superficial și specialistul îngust, eseistul alege calea care să rezolve opoziția între influență și originalitate. Din această atitudine se conturează, pe linia „fiziologiilor" inaugurate de patruzecioptiști, pitorească, varianta eseistică a „miticismului". Am mai spus : adevăratul creator de idei noi este gînditorul, filozoful;

eseistul se definește, în primul rînd, prin *forța comunicării*.

În această ordine a argumentelor, eseul va reformula propriu, continuînd pe alte dimensiuni „filologicul umanist", concepte mai vechi, cum ar fi cel de „citat", „document", „notă" etc.

4. Eseul se definește și prin *pasiunea ideii*, pasiune iarăși comună aproape întregii literaturi interbelice, cînd aceasta era trăită, materializată. Nu întîmplător, de aceea, eseiștii vor fi în majoritate și autori de maxime, mai ales implicate corpului altor scrieri.

Încă prin Montaigne eseul debuta ca „pasiune pentru adevăr". Acum se adaugă acestuia noi elemente, cum ar fi *autenticitatea* și sinceritatea în artă. Am putut vorbi la eseist despre o seamă de categorii conceptuale (judecată, paradox sau „cunoașterea gordianică", spirit critic etc.), dar toate le-am corelat unui anume *epicureism intelectual* superior, care preferă exemplul și gustul, și care toate rotunjesc „gîndirea trăită", sensibilizată artistic. Susținerea cea mai convingătoare a faptului o dau nuanțele multiple pe care le cunoaște la eseist *ironia*, categorie atît de specifică spiritualității românești, unul din mai multele argumente ale „vocației noastre pentru eseu".

5. *Limbajul* eseului este, în sens larg vorbind, cel al poetului, noțiunile clasice suferind și aici ușoare redimensionări. Definit de un „cosmos" artistic specific, cu cîteva scheme compoziționale clasice (sistematică, discursivă etc.), eseul își aplică originalitatea mai ales asupra ultimei strato-structuri, cea a aparențelor schematizate. Distingînd apoi între nivelul întîmplării (ca al „observației") și cel al discursului (ca al „gîndirii, comunicării"), eseul se realizează pe cel de al doilea, cedînd cu narațiunea și unele din însușirile ei (desfășurarea, punctul culminant, faptul de a putea fi rezumat etc.). La fel

se face trecerea de la „imaginea-figură de stil" la „imaginea reprezentare", însumată aceleiași „gîndiri trăite".

Întreaga tensiune estetică se află condensată la eseu în elementul de *pretext*, care este un *fapt*, dar de o anume structură ce-l deosebește de excepțional sau cotidian. „Faptul eseistic" strînge în el toate calitățile întregului, cel mai aproape ca sens fiind it. *Saggio*. El nuanțează „tipicul" în „exemplaritate" ca în *Reprezentative Man* al lui Emerson și întreaga sa tradiție. Numai aparent îl interesează „banalitatea", aceasta avînd autentice intenționalități estetice ca în eseurile despre „frunzele de copac", ale lui Raskin, despre „poezia brînzei" al lui Philippide sau despre cea a „cepei" sau „purecelui" de la G. Călinescu.

Sintactic, pretextul se exprimă în frazele de început care cuprind formularea în același timp a temei și a ideii. Aceasta materializează lingvistic și imaginea artistică a pretextului care, conform etimologiei (Meta-Fero), face legătura între două realități : artă și viață. Debutînd, ca și tragedia raciniană, la limita intensității maxime, eseul își desfășoară *unitatea în varietate* (distingem aceasta de „temă cu variațiuni", impropriu aplicată eseului) într-o nouă cronologie, determinată de mobilitatea ideii, iar nu de cea a cauzalității veacului trecut. Din acest punct de vedere, eseul interbelic coalizează cu noua tehnică narativă a „generației lui 1925". Menținerea echilibrului compozițional, fără pierderea însă a imprevizibilității estetice din digresiuni, repetiții, reveniri etc., o realizează „funcțiile memoriei". Înțelegem, astfel, cît de proprie este asocierea eseului ca gen de motivul vînătorii lui Al. I. Odobescu, motiv eminamente eseistic prin cinegeticul implicat. Faptul ne-a și sugerat definirea unui „cinegetic eseistic", pe linia tradiției „literaturii de călătorii", dar care distinge totuși eseul de reportaj.

6. Eseul se mai definește și prin valorile mai generale de *comunicare* și *receptare*. Așezat încă de la prima formulare, cum spuneam, sub sensurile *umanismului*, le păstrează și nuanțează cu fiecare etapă. În primul rînd, pentru că, așa cum am văzut, eseistul gîndește *metaforic*, iar metafora este modul de a visa al umanității ; apoi, pentru că „humanitas" va însemna și acum, ca și în Renaștere : *cultură clasică* (D. D. Roșca disocia asupra „minunii grecești" iar P. Comarnescu reactualiza „kalokagathos-ul"), *educație gramaticală* și *calități morale*.

„Testamentul spiritual" inițiat de Montaigne, pentru a ne referi doar la ultima calitate (vezi și *Pseudo-kinegetikos, Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici, Din registrul ideilor gingașe* etc.), impune elementele unei noi „estetici a educației" pe linia celei mai autentice arte a portretului (Sainte-Beuve, N. Iorga și alții). De aceea și persoana obișnuit eseistică va fi cea întîi, de intimitate inclamatorie, lirică, dar sprijinită continuu pe privilegiul epic al comentatorului și generalizărilor ce-l salvează de orice confuzie cu *eul* literaturii subiective. Pierzînd, cum spuneam, desfășurarea narativă, eseul păstrează încă semnificația fabulei, în sensul unui puternic elan panteist, antropomorfist și moralist, cu spații și timpii (uneori chiar și mistici ca în eseul gîndirist).

Prin aceste virtuți ale sale eseul reașează și raportul autor-operă-public, încercînd o rezolvare a ceea ce în epocă s-a teoretizat prin „criza de receptare". Dacă romanul continua încă (cel puțin într-o direcției a sa) tradiția unui public larg, lirica, dimpotrivă, tindea majoritar către ermetizare. Eseul ocolind extremele (popularizare-ermetizare) încearcă ridicarea receptorului, în sensul primar al „poiêsis"-ului de „acțiunea". După „homo faber" și „homo cogitans", cititorul îl cumulează acum și pe „homo aestimans", de unde și *necesitatea axiologi-*

cului. Eseul este unul din primele genuri literare care a dovedit existența intelectualului (în sens larg vorbind) fiind el însuși traversat de o atare însușire.

Faptul este posibil la eseu și datorită unei *sociabilități* organice, care-și afirmă necesarul spirit critic printr-o negație creatoare, superioară, ca la Proust în *Contre Sainte-Beuve* sau G. Ibrăileanu din *Campanii*. Forma proprie unei structuri cu atari însușiri a constituit-o *dialogul* ca adaptare la interlocutor, iarăși dominantă a specificului de spiritualitate românească. Adevăratul eseu va fi de aceea incompatibil cu orice fel de „causerie", practicînd la un mod superior, *militantismul* (estetic, politic, social).

Proba acestor virtuți ale sale o dă un anumit fel de lectură (eseul vorbește despre „anotimpurile lecturii"), pentru care *recitirea* devine aproape un nou criteriu estetic.

7. Toate aceste elemente, prin care am încercat pînă acum să schițăm ca gen eseul, trebuie subordonate „sine qua non" conceptului mult generalizat de „*criză*". Veacul al XX-lea debuta sub semnul unui prim flagel mondial de acest fel și trăia, numai după cîțiva ani (nici o generație), un altul mai violent. Conștiința generală (socială, politică, culturală etc.) trece acum printr-un catharsis la fel de autentic ca și cel al tragediei Antichității. Operele scriitorilor (poezie, roman, dramă, eseu) vor consuma artistic drama intelectuală a autorilor lor. O nouă știință, „Teoria culturii", își va sprijini întreaga argumentație pe această realitate a crizei, verificată deopotrivă pe plan literar, științific, filozofic etc., în virtutea unui „sincronism" care se verifică acum și astfel.

Analiza panoramicului literar interbelic dezvăluie însă nu o criză literară, pentru că, lucru știut, istoria literară înregistrează una dintre cele mai fecunde și mai valoroase perioade, ci o *literatură a crizei*. Istoria genului a completat observația manifestării lui mai ales în perioadele de mutații, favorabile aparițiilor de elemente novatoare, mișcării de idei, multiplicității gusturilor etc. Numai un astfel de context social-cultural, străbătut evident de fiorul prefacerilor, constituie terenul unei germinații fertile pentru cultivarea eseului ca gen. (vezi și criza Renașterii pentru condiționarea eseului lui Montaigne). Teoria stilurilor din epocă fundamenta chiar pentru asemenea perioade iminența unui stil neoromantic cu tente renascentiste, iar pentru eseu ca gen, barocul, manierismul în accepția pozitivă a lor.

8. Formă literară modernă, parcurgînd un lung drum de gestație, eseul *se afirmă* pregnant la noi în perioada interbelică, deși începuturile lui pot fi duse pînă la *Divanul* lui D. Cantemir. Abia acum își individualizează matur gîndirea și expresia artistică, odată cu încă alte cîteva genuri literare (în special romanul), contribuind la împlinirea unei originale perioade literare din cultura noastră națională. Prin eseu apoi, spiritualitatea românească *cunoaște*, dar și *pătrunde* în largul schimb european de idei, afirmîndu-se pe sine — prin sine, fiindcă genul se dovedește mai propriu decît altele *imedialității* și *multilateralității*.

Numai acestea și încă ar fi suficiente în a motiva orice tentativă științifică de descifrare și conturare a unui gen care *ne reprezintă* de două ori : ca spiritualitate originală ce-și înscrie prin naștere însemnele esteticului și în al doilea rînd, ca element de evidențiere a unei modernități permanente.

RÉSUMÉ

Cet ouvrage intitulé „L'Essai. Regard comparatif sur l'essai roumain entre les deux guerres" *se propose à s'occuper d'un des rares genres littéraires qui ait suscité tant de discutions contradictoires, d'où la difficulté de s'orienter du rechercheur parmi les opinions „pro" et „contre" dans son définition. On y ajoute que les considérations de perspective et d'analyse de l'essai manquent dans la littérature de spécialité, fait, pas souvent rencontre dans le cas de la majorité des autres genres.*

Généralement évité par les chercheurs de la science littéraire — les plus avisés pour achever sa „théorie" — élogié par les passionnés aux affinités littéraires qui ont d'habitude limité leur opinion aux dimensions restrictives de l'article, l'essai, parrut au siècle de Montaigne, se soustrait presque conséquemment aux formules dépassées d'une mobilité caractéristique qui surpasse tout état d'hypostèse, étant considéré au XX ème siècle, un genre encore jeune, en développment. „La forme de l'essai n'a pas encore parcouru le chemin de son état d'indépendance, que sa soeur, la poésie, a depuis long-temps parcouru", écrivait une exégète du phénomène artistique, l'esthéticién Georg Lucács (lui-même créateur d'essais).

Pendant une intervention de 1967, D. Botez écrivait que „l'essai est aujourd'hui, chez nous, un genre abandonné" ; de même, Le Dictionaire de terminologie littéraire *de 1970 le considère „moins cultivé dans notre littérature", le genre étant considéré spécifique pour les littératures d'un ancien passé. Au contraire, N. Balotă, dans une plaidoirie pour l'essai, croît dans l'existance d'une „vocation spéciale du génie roumain pour l'essai", tandis que* Le Dictionnaire de littérature roumaine contemporaine, *de ses presque 630 écrivains enregistrés, caractérise* presque une centaine *aussi comme créateurs d'essai, sans attribuer cette qualité à Camil Petrescu ou à Lucian Blaga etc., et sans inregistrer certains essayïstes comme D. I. Suchianu, Ion Petrovici et d'autres. Ni les manuels de „théorie littéraire" du genre n'éclai-*

rent trop le problème (M. Dragomirescu, par exemple, qualifiait en 1914, l'essai de Al. I. Odobescu comme „lettre" en l'includant à L'oratoire). La situation est presque pareille dans les manuels plus récemment parus.

Généralement, la recherche moderne préfère l'étude exégétique, systhématique sur les notions qui, par leur nature n'acceptent pas les entravements lapidaires de l'article de glossoire. Unité mobile et toujours recomposée, L'essai doit être investigué ensuite du point de vue analytique, mais à l'aide d'une méthode qui favorise, au moins à la fin, la perspective synthétique pour le dépassement de tout état de fragmentation.

Notre travail, la première synthèse *un peu plus développée sur l'essai dans la littérature roumaine de spécialité, représente, évidemment, un point de vue, parmi les points de vue qui peuvent être formulés sur le genre en discussion.*

L'ouvrage ne vise pas tellement l'histoire de l'essai dans notre littérature, mais surtout de souligner l'individualité d'une structure littéraire originale *par de permanents rapports à sa théorie et histoire chez nous et dans d'autres littéraûtres et spécialement chez son fondateur — Montaigne.*

Tout cela nous a permis de souligner toujours que l'essai est une forme littéraire moderne qui, en parcourant un long chemin de gestation, s'affirme pour la première fois *dans la période d'entre les deux guerres avec la force d'une individualité à la fois fondée et ouverte, comme il s'est d'ailleurs passé avec tous les autres genres artistiques.*

Et il y a encore quelque chose : à l'intermède de la pensée, l'essai et la sensibilité roumaine pénétrés et connus à la fois dans le vaste changement d'idée européen, contribuent à l'achèvement d'un concept (littérature européenne), en s'affirmant par soi-même.

L'oeuvre nous a intéressé beaucoup plus que l'auteur, bien qu'il lui soit spécifique „le charme personnel", *en espérant (à cause des raisons de limitation méthodologique) á une future entreprise de cette sorte qui complète celle présente. Pourtant, nous n'avons pas pu ajouter, certaines notes bio-bibliographiques sommaires sans nous laisser tenter par cela vers* une table de valeurs *de l'essai chez nous, bien que nous ayons toujours en vue l'équilibre du jugement axiologique.*

Quand l'essayste a continué son activité, même aux époques qui dépassent la limitation historiographique du sous-titre, nous avons aussi considéré cet aspect.

Fréquemment, l'essai est destiné par la théorie littéraire étrangère (Warren) et roumaine (S. Iosifescu) „à la frontière", à la limite entre les territoires autonomes avec le brevet d'existence. L'ambiguïté de l'espace essaystique *a l'aspect d'être originaire et facile d'augmenter même par frénésie idéologique spécifique, où* l'idée de l'universalité *existe mais nous démontrons que, „l'essai philosophique" n'est pas philosophie, celui „scientifique" n'est pas science et ainsi de suite.*

Réabilitant la frontière, le hybride de la minorité, combattant quand-même et sa synthèse („genre des genres", „la deuxième puissance de la création") nous rétablissions les sens de la relation d'entre esthétique et d'autres catégories (surtout philosophiques) sur l'observation évidente de la diffusion de l'artistique au XXéme siècle (J. Claus). Le phénomène est l'un de la sociabilité", après avoir démocratisé le siècle passé.

L'autonomie de l'interdisciplinarité *qui correspond dans la littérature à l'essai, donne aussi la garantie de l'existence autonome du genre, qui cesse d'être essai au moment où l'attraction vers l'un des territoires cités devient accablant. En fonction de résoudre le problème posé en discussion, on a essayé, dans la théorie du genre, l'encadrement dans la bélétristique ou non, et on a proposé aussi des critères de classification (B. Berger etc.).*

Au bout de ce concis coup d'oeil thématique, on mentionne quelques traits qui vont se maintenir comme permanences dans la longue évolution de l'essai comme genre, évidemment, avec les nuances et les réformes imposées par les différents contenus culturels de sa manifestation :

1. Une certaine ambiguïté *est propre tout d'abord à l'essai qui a le point de depart dans les sens possibles découverts dans le tirte du livre qui désignera une catégorie littéraire de longue tradition :* Essais de... *(1580).*

2. De cela, on ajoute au genre l'ouverture *conceptuelle et artistique, qui comprend les plus différents domaines : littérature, philosophie, science etc., et cela parce-que l'idée est spécifique à l'essai, et* l'idée *c'est l'universel.*

3. Dès Montaigne, on définit l'essai comme „tentative", „épreuve", *pour résoudre un thème, d'abord, parce-que l'essai n'est pas une oeuvre scientifique qui se propose à épuiser un sujet. La grande littérature, les grands écrivains ne sont jamais allés jusqu'au* bout. *Dè la perspective d'une comprehension unilatérale, qui nuit à l'unité de l'oeuvre, l'essai peut être interprété du point de vue de la solution thématique. Lessai (celui authentique, évidemment, parce-que c'est lui qu'on a toujours en vue) se subordonne au lois propres, les lois de la littérature, et celles-ci sont les lois de l'essai. Et cela, même si quelques fois on l'appelle „essai scientifique", „essai philosophique", „essai critique" etc.*

4. L'essai se caractérise aussi par la passion de l'idée,

passion encore commune presque à toute littérature d'entre les deux guerres, quand celle-ci était matérialisée par révirement. Encore chez Montaigne l'essai débutait comme „passion pour la vérité", maintenant on ajoute nécessairement de nouveaux éléments : authenticité, sincérité dans l'art etc.

5. *Le* langage *de l'essai, est en général, celui de la littérature. Les notions classiques subissent ici de faciles rédimensions, cèdent avec la narration quelques uns de leurs traits (le déploiement, le point culminant le fait d'être résumé) On fait le passage de „l'image — figure de style" à „l'image — représentation", en somme à des „pensées vécues" On ajoute à celles-ci quelques catégories propres qu'on a essayé de nommer et définir :* prétexte, fait, demarche.

6. *L'essai existe aussi par les valeurs plus générales de* communication et captation. *Posé dès la première expression, sous le sens de l'humanisme il le garde et le nuance à chaque étape.*

7. *Tous ces éléments plus significatifs, par lesquels on a essayé d'esquisser l'essai comme genre, doivent être subordonnés „sine qua non", au concept généralisé* de crise. *Pas une crise littéraire parce-que maintenant l'histoire littéraire enrégistre une des plus fécondes et précieuses périodes, mais une „littérature de la crise." Un tout petit coup d'oeil dans l'histoire du genre a complété l'observation de sa manifestation dans les périodes de mutation, favorables à l'apparition de nouveaux éléments, au mouvement des idées, à la multiplicité des goûts. Un tel contexte social-culturel traversé par le souffle des changements, constitue le terrain d'une germinaion fertile pour l'accroissement de l'essai comme genre.*

8. *Forme littéraire moderne, traversant une grande période de germination, l'essai s'affirme chez nous pendant la période d'entre les deux guerres, quoique le commencement puisse remonter à D. Cantemir. C'est maintenant qu'il individualise la pensée et l'expression artistique, contribuant à l'accomplissement d'une originale période littéraire de notre culture nationale.*

Seuls, ces arguments suffiront pour motiver toute tentative scientifique de découvrir et tracer un genre qui nous représente deux fois d'abord, comme spiritualité originale qui inscrive par naissance les signes de l'esthétique et ensuite, comme élément de distinction d'une modernité permanente.

INDICE DE NUME

CUPRINSUL